



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

LUIZ RENÉ BATISTA GUERRA MOTA

**TEATRALIDADE TRAVESTI:**  
DA MARGEM PARA O CENTRO DA CENA CINEMATOGRAFICA

***TRANSVESTITE THEATRICALITY:***  
*FROM THE MARGIN TO THE CENTER OF THE CINEMATOGRAPHY*

CAMPINAS

**2017**

LUIZ RENÉ BATISTA GUERRA MOTA

**TEATRALIDADE TRAVESTI:**  
DA MARGEM PARA O CENTRO DA CENA CINEMATOGRAFICA

***TRANSVESTITE THEATRICALITY:***  
*FROM THE MARGIN TO THE CENTER OF THE CINEMATOGRAPHY*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

*Dissertation presented to the Institute of Arts of the State University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts. Major area: Theater, Dance and Performance.*

**ORIENTADORA:** PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> GRÁCIA MARIA NAVARRO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO LUIZ RENÉ BATISTA GUERRA MOTA, E ORIENTADO PELA PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> GRÁCIA MARIA NAVARRO.

CAMPINAS

**2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G937t Guerra, René, 1974-  
Teatralidade travesti da margem ao centro da cena cinematográfica / Luiz René Batista Guerra Mota. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Grácia Maria Navarro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Representação teatral. 2. Performance (Arte). 3. Travestis. 4. Identidade de gênero no cinema. 5. Identidade de gênero no teatro. 6. Campo expandido. I. Navarro, Grácia Maria, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Transvestite theatricality from the margin to the center of the cinematography

**Palavras-chave em inglês:**

Acting

Performance art

Transvestites

Gender identity in motion pictures

Gender identity in the theater

Expanded field

**Área de concentração:** Artes Cênicas

**Titulação:** Mestre em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Grácia Maria Navarro [Orientador]

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Antonio Flávio Alves Rabelo

**Data de defesa:** 26-07-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

LUIZ RENÉ BATISTA GUERRA MOTA

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> GRÁCIA MARIA NAVARRO

### **MEMBROS:**

1. PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> GRÁCIA MARIA NAVARRO
2. PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
3. PROF. DR. ANTONIO FLÁVIO ALVES RABELO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 26/07/2017



## ***DEDICATÓRIA***

À Phedra D. Córdoba (*in memoriam*) e à Berta Zemel, as minhas madrinhas da “pista” cinematográfica.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os meus mestres da vida e da arte, cuja sina é ensinar.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dra. Grácia Maria Navarro.

Agradeço às atrizes e aos atores cuja função habita entre a luz e a sombra, entre o refletor e a coxia, entre a luz do poste e a pista.

Agradeço à minha família, que sempre me apoiou em momentos de luz e sombra.

Agradeço aos meus companheiros de cinema que me ajudam a ver e a materializar imagens.

Agradeço aos meus amigos (*in memoriam*) a quem a arte e a imaginação não puderam proteger do preconceito.

Agradeço às atrizes travestis com quem trabalhei por me ensinarem que a imaginação é política e à sua coragem em serem o que seus desejos querem ser.

Agradeço às marcas que me fizeram ser artista.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta três exercícios poéticos que têm um fim em si mesmos. São três filmes com atuações que reúnem os conceitos de teatralidade (Caballero, 2011, 2013, 2014; Féral, 2008, 2015), *auto-mise-en-scène* (Comolli, 2008) e corpo abjeto (Butler, 2003) como premissas de uma identidade artística travesti e que são autônomos e suficientes para testemunhar sobre si próprios. Os filmes são: *Os sapatos de Aristeu*, *Quem tem medo de Cris Negão?* e *Vaca profana*, todos dirigidos pelo autor desta dissertação, Luiz René Batista Guerra Mota. Eles são aqui trabalhados a partir de materiais descontínuos: *set* de filmagem e reflexão acadêmica, fazendo dessa descontinuidade estado fértil para a criação da sua poética. A trilogia é produção de uma identidade artística dinâmica que adota a imaginação como procedimento metodológico fundador, destituindo limites de linguagem ao criar lugares específicos e possibilidades críveis das quais os filmes são indício e fato. Aliando o teatro ao cinema, o diretor trabalha entre o *overaction* da interpretação teatral e o naturalismo da interpretação cinematográfica, entre a rua e o *set* de filmagem, “campos expandidos” (Caballero, 2011, 2014) de experimentação para acolher um cinema que é documentário e ficção, ou uma teatralidade travesti que na vida chama a atenção da câmera. As atrizes travestis aqui apresentadas têm consciência de serem uma construção, na sua fisicalidade e na recriação estética do feminino na qual uma presença artística se instala em meio à violência do seu cotidiano, aliando aspectos que nesta dissertação são reconhecidos como equivalentes a recursos artísticos de atuação teatral e cinematográfica.

**Palavras-chave:** Atuação. Performance. Travesti. Identidade de gênero no cinema. Identidade de gênero no teatro. Campo expandido.

## **ABSTRACT**

This dissertation gathers three poetic exercises that have an end in themselves. Three films in which the actresses have the concepts of theatricality (Caballero, 2011, 2013, 2014; Féral, 2008, 2015), *auto-mise-en-scène* (Comolli, 2008) and abject body (Butler, 2003) as a premise for an artistic transvestite identity, being autonomous and sufficient to testify for themselves. The films are: *The shoes of Aristeu*, *Who is afraid of Cris Negão?* and *Profane cow*, all directed by Luiz René Batista Guerra Mota, also the author of this dissertation. The author works from discontinuous material: film sets and academic reflections, turning this discontinuity into a fertile state for his poetic creation. The trilogy is the production of a dynamic artistic identity that embraces imagination as a founding methodological procedure, disrupting language limits by creating specific places and conceivable possibilities of which the films are evidence and fact. Combining theater and film, the director works between the theatrical overacting and the naturalism in film acting, between the streets and the film set, “expanded fields” (Caballero, 2011, 2014) of experimentation to embrace a filmmaking that is both documentary and fiction, or a transvestite theatricality that, in life, gets the camera’s attention. The transvestite actresses presented here are aware of being a construction, in their physicality and in the aesthetic recreation of the feminine in which an artistic presence is installed amid the violence of their daily lives, combining aspects that, in this dissertation, are recognized as equivalent to artistic resources of theatrical and filmic acting.

**Key words:** Acting. Performance art. Transvestites. Gender identity in motion pictures. Gender identity in the theater. Expanded field.

## LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1-1: Fotografia BONECA QUEBRADA feita para a disciplina “DramaturgiaS: ‘O texto dramático como campo de investigação: O arquiteto e o imperador da Assíria’ ”</i>	16
<i>Figura 1-2: Frame da cena de reconstituição do crime em Quem tem medo de Cris Negão?</i>	19
<i>Figura 2-1: Cartaz do filme (Design: Julio Tavares)</i>	21
<i>Figura 2-2: Sequência de frames do filme no bairro</i>	25
<i>Figura 2-3: Sequência de frames do corpo de Aristeu</i>	26
<i>Figura 2-4: Still da câmera no set (Crédito: Verena Smit)</i>	29
<i>Figura 2-5: Frame em que Clarice (Denise Weinberg) e Dona Clélia (Berta Zemel) vestem Aristeu (Gretta Star)</i>	39
<i>Figura 2-6: Sequência de frames sobre o espaço privado do ritual</i>	40
<i>Figura 2-7: Sequência de frames do filme sobre gestualidade ritualística</i>	43
<i>Figura 2-8: Still da personagem Clarice (Denise Weinberg) olhando as travestis na porta da casa (Crédito: Verena Smit)</i>	45
<i>Figura 2-9: Still do set - eu e as atrizes Berta Zemel e Denise Weinberg (Crédito: Verena Smit)</i>	46
<i>Figura 2-10: Momento de concentração de Berta Zemel antes da cena do parto invertido (Crédito: Verena Smit)</i>	47
<i>Figura 2-11: Sequência de frames sobre o parto que atravessa dois mundos (Crédito: Verena Smit)</i>	49
<i>Figura 2-12: Still de Phedra D. Córdoba à frente da procissão (Crédito: Verena Smit)</i>	51
<i>Figura 2-13: Phedra D. Córdoba no set (Crédito: Verena Smit)</i>	54
<i>Figura 2-14: Os pés de Diana/Aristeu (Crédito: Verena Smit)</i>	59
<i>Figura 2-15: O vestido de Nana Voguel usado na cena inicial (Crédito: Verena Smit)</i>	60
<i>Figura 2-16: Diana/Aristeu (Gretta Starr) e Dayane Callegare (Crédito: Verena Smit)</i>	62
<i>Figura 2-17: Divina Núbia e Paulette Pink sendo dirigidas por mim no set (Crédito: Verena Smit)</i>	65
<i>Figura 2-18: Phedra D. Córdoba caminha à frente da procissão (Crédito: Verena Smit)</i>	67
<i>Figura 2-19: Phedra D. Córdoba no camarim (Crédito: Verena Smit)</i>	70
<i>Figura 2-20: Stills do plano sequência onde Phedra D. Córdoba canta "Gracias a la vida" (Crédito: Verena Smit)</i>	72
<i>Figura 2-21: Frames da sequência final</i>	74
<i>Figura 3-1: Cartaz do filme (Design: Marcia Beatriz Granero)</i>	77
<i>Figura 3-2: Fotos experimentais da cidade feita no estudo entre direção de fotografia e direção de arte</i>	80
<i>Figura 3-3: Da esq. para a dir.: Roberta Gretchen, Marlene Loçasso, Phedra D. Córdoba, Gretta Starr, Thalia Bombinha e Divina Núbia (Crédito: Matheus Rocha)</i>	83
<i>Figura 3-4: Mapa da região de agenciamento de Cristiane Jordan. O círculo vermelho indica o local do “escritório” e o círculo roxo, o local onde ela foi morta</i>	87
<i>Figura 3-5: O “escritório”, uma escadaria de três degraus, embaixo do número 152 da Rua Eptácio Pessoa, era o local onde ela agenciava a prostituição das travestis da região</i>	88
<i>Figura 3-6: Cristiane Jordan (centro). Arquivo pessoal de Kaká di Polly disponibilizado para o filme</i>	89

<i>Figura 3-7: Frame do filme - Gretta Starr conta a história do assassinato</i>	90
<i>Figura 3-8: Frame da cena em que Roberta Gretchen relata os acontecimentos do assassinato</i>	94
<i>Figura 3-9: Still de Gretta Starr refletida pelo espelho fragmentado (Crédito: Matheus Rocha)</i>	98
<i>Figura 3-10: Frame da cena em que Thalía Bombinha relata seu último encontro com Cristiane Jordan</i>	99
<i>Figura 3-11: Still dos bastidores - Phedra D. Córdoba e René e frames do filme (Still: Matheus Rocha)</i>	101
<i>Figura 3-12: Frame da cena onde Divina Núbia conta sua experiência com a morte de Cristiane Jordan</i>	106
<i>Figura 4-1: Estudo de cartaz do filme (Designer: Alice Jardim)</i>	108
<i>Figura 4-2: Capa do roteiro escaneado</i>	114
<i>Figura 4-3: Página 1 do roteiro escaneado</i>	115
<i>Figura 4-4: Página 2 do roteiro escaneado</i>	116
<i>Figura 4-5: Página 3 do roteiro escaneado</i>	117
<i>Figura 4-6: Página 4 do roteiro escaneado</i>	118
<i>Figura 4-7: Página 5 do roteiro escaneado</i>	119
<i>Figura 4-8: Página 6 (frente) do roteiro escaneado</i>	120
<i>Figura 4-9: Página 6 (verso) do roteiro escaneado</i>	121
<i>Figura 4-10: Página 7 do roteiro escaneado</i>	122
<i>Figura 4-11: Página 8 do roteiro escaneado</i>	123
<i>Figura 4-12: Página 9 do roteiro escaneado</i>	124
<i>Figura 4-13: Página 10 do roteiro escaneado</i>	125
<i>Figura 4-14: Página 11 do roteiro escaneado</i>	126
<i>Figura 4-15: Página 12 do roteiro escaneado</i>	127
<i>Figura 4-16: Página 13 do roteiro escaneado</i>	128
<i>Figura 4-17: Página 14 do roteiro escaneado</i>	129
<i>Figura 4-18: Página 15 do roteiro escaneado</i>	130
<i>Figura 4-19: Página 16 do roteiro escaneado</i>	131
<i>Figura 4-20: Still do pátio da Ocupação Mauá já cenografado para o filme (Crédito: Catarina Balbini)</i>	132
<i>Figura 4-21: Localização da Ocupação Mauá, na Rua Mauá 340 no bairro da Luz</i>	134
<i>Figura 4-22: Sequência de frames da cena "A surra no patriarcado"- ver p. 103</i>	137
<i>Figura 4-23: Preparação da cena "A surra do patriarcado" como abertura das filmagens na Ocupação. Equipe e elenco reunidos pela força da cena (Crédito: Catarina Balbini)</i>	138
<i>Figura 4-24: Still de Maeve Jinkings durante ensaio na Ocupação (Crédito: Catarina Balbini)</i>	139
<i>Figura 4-25: Roberta Gretchen no camarim se preparando para a composição de Nadia (Crédito: Catarina Balbini)</i>	141
<i>Figura 4-26: Stills do primeiro improviso da cena 6 - Quarto de Ana Maria - ver p. 107 (Crédito: Catarina Balbini)</i>	144

<i>Figura 4-27: Stills dos exercícios de relaxamento e expansão com Roberta Gretchen (Crédito: Catarina Balbini)</i>	146
<i>Figura 4-28: Frames da cena 23 - Cozinha - ver p. 115</i>	147
<i>Figura 4-29: Still das atrizes Roberta Gretchen e Maeve Jinkings esperando para filmar o plano da cozinha (Crédito: Catarina Balbini)</i>	148
<i>Figura 4-30: Frames da cena 11 em que Nádia coloca a barriga falsa – ver p. 109-110</i>	151
<i>Figura 4-31: Stills do ensaio da cena 27 do Juizado de Menores - ver p. 117</i>	153
<i>Figura 4-32: Frame da cena 13 do parto - ver p.116</i>	155
<i>Figura 4-33: Frames da cena 14 do espelhamento no quarto do bebê - ver p. 112</i>	155
<i>Figura 4-34: Frame da cena 29, no terraço da Ocupação - ver p. 120</i>	156
<i>Figura 5-1: Foto tirada na 32ª Bienal de São Paulo na Oficina de Imaginação Política (2016)</i>	157
<i>Figura 5-2: Juliana Vicente, Phedra D. Córdoba e eu na homenagem "Phedras por Phedra", no Teatro Oficina em 25 de março de 2016</i>	162
<i>Figura 5-3: Imagem-gênese da boneca quebrada.</i>	163

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2. OS SAPATOS DE ARISTEU</b>	<b>20</b>
2.1. AS RESTRIÇÕES COMO LINGUAGEM E O CAMPO EXPANDIDO	29
2.2. ATRIZES ATRÁS DAS PERSONAGENS	39
2.3. NOTA DE DIREÇÃO 1: AS MÃOS	43
2.4. ATRIZES NA FRENTE DAS PERSONAGENS	51
2.5. NOTA DE DIREÇÃO 2: OS PÉS	59
2.6. NOTA DE DIREÇÃO 3: A PALAVRA “AÇÃO”	68
<b>3. QUEM TEM MEDO DE CRIS NEGÃO?</b>	<b>76</b>
3.1. APRENDENDO A FAZER UM FILME ENSAIO	84
3.2. A CABEÇA	87
3.3. TU NÃO MATARÁS	93
3.4. NOTA DE DIREÇÃO 4: A AUTO-MISE-EN-SCÈNE DE PHEDRA	101
<b>4. VACA PROFANA</b>	<b>107</b>
4.1. O ROTEIRO BOMBARDEADO	113
4.2. NOTA DE DIREÇÃO 5: A OCUPAÇÃO	132
4.3. NOTA DE DIREÇÃO 6: O ESPELHO	139
4.4. NOTA DE DIREÇÃO 7: O VENTRE	150
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>157</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	<b>164</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Um filme é, antes de tudo, um documentário sobre seus atores.<sup>1</sup>

(JEAN-LUC GODARD)

Neste projeto de pesquisa os *sets* de filmagem são o lugar da experiência entre atrizes e diretor, teatro e cinema, ficção e documentário, imaginação e realidade, arte e vida. Faço minhas as palavras de Godard na epígrafe desta introdução, e diante da premissa de os filmes serem um documentário sobre seus atores, a escritura acadêmica que aqui componho faz dos filmes capítulos, de seus *frames*, roteiro e notas de direção como material testemunhal, em um campo de produção de conhecimento artístico do qual, tamanha a envergadura da confluência de saberes sensíveis que demanda, somente a vivência é capaz de abarcar a totalidade da experiência. A atuação das atrizes nos filmes, recorte de investigação desta pesquisa, é ao mesmo tempo hipótese e tese das reflexões que compõem esta dissertação.

Trato aqui de três filmes curtas-metragens dirigidos por mim. Cada um deles é singular em seu processo de vir a ser, no entanto eles têm em comum o perfil das atrizes travestis e a tomada do universo travesti como referência. A trilogia proporcionou-me a oportunidade de uma intensa vivência com as atrizes nos *sets* de filmagem, o que me possibilitou conhecer uma forma de capturar uma teatralidade travesti pela e para a câmera de cinema. Os curtas-metragens são:

***Os sapatos de Aristeu***<sup>2</sup> (35mm, 17 min, 2007, ficção)

Sinopse: O corpo de uma travesti morta é preparado por outras travestis para o velório. A família, após receber o corpo, decide enterrá-lo como homem. Uma procissão de travestis se forma então rumo ao velório para a despedida. Os sapatos são calçados. A morte é apenas uma janela.

***Quem tem medo de Cris Negão?***<sup>3</sup> (HD, 25 min, 2012, documentário)

Sinopse: Cristiane Jordan, ou Cris Negão, como era chamada, foi uma travesti cafetina do centro de São Paulo conhecida pelos seus métodos violentos de controle das outras travestis. Odiada e temida por uma legião, ela também tinha seus

---

<sup>1</sup>Frase tida em cinema como uma máxima de Godard (GUIMARÃES, 2013).

<sup>2</sup> Disponível em <<https://youtu.be/YI2jhgnYaFY>>. Acesso em 23.06.17.

<sup>3</sup> Disponível em <<https://youtu.be/XoAwzW04fX0>>. Acesso em 23.06.17.

fãs, até ser tragicamente assassinada com três tiros na cabeça. O filme é um mergulho no universo das travestis a partir dessa figura lendária do submundo de São Paulo.

***Vaca profana***<sup>4</sup> (HD, 15 min, 2017, ficção, inédito)

Sinopse: *Vaca profana* é um curta-metragem de ficção que conta a história de Nádia, uma travesti que sonha em ser mãe. Ela decide adotar o filho de Ana Maria, uma mulher que acabou de ter um bebê e não quer criá-lo, pois não se sente dotada de instinto materno. O desejo de Nádia é tão forte que ela começa a sentir os sintomas de gravidez e passa a usar uma barriga falsa, cheia de flores de macela. Ana Maria ameaça desistir de dar a criança, mas reconhece que Nádia será uma mãe muito melhor que ela. As duas vão ao cartório, Nádia como homem, para poder registrar a criança. Feito o registro, ela imediatamente começa a se sentir mal, como nas dores de um parto.

Esta pesquisa adota como eixo central da investigação e da apresentação de seus resultados a confluência dos procedimentos de produção de conhecimento acadêmico – pesquisa bibliográfica, disciplinas, seminários e escrita de relatórios – com os procedimentos empíricos inscritos na ação do fazer, em oposição à hierarquização dos saberes. Aliei alicerces da teoria teatral<sup>5</sup> centrados nos estudos das autoras Illana Diéguez Caballero e Josette Féral aos estudos de gênero, com conceitos de Judith Butler e Julia Kristeva e aos conceitos de filme-ensaio de Ismail Xavier e de *auto-mise-en-scène* de Jean-Louis Comolli, e aqui os abordo juntamente com os filmes e seu material bruto, as notas de direção, as memórias de ensaios, a literatura e a filosofia. Teço uma escritura acadêmica perfurada por outros campos estéticos, numa busca por uma reflexão que complemente, transforme e reconstrua saberes, muitas vezes subjugados nos territórios oficiais de aprendizado.

Essa união gerou outra necessidade de estrutura, que, conforme proponho aqui, comportasse todo um complexo universo conceitual, reflexivo e descritivo, um tipo de narrativa mais pessoal e intuitiva sobre o processo criativo. Uma forma possível, enfim, de fazer com que o leitor e o próprio pesquisador se aproximem da vida que permeou todos os territórios e suportes do fazer artístico aqui testemunhados. Esta dissertação busca, por meio dessa metodologia, tecer uma

---

<sup>4</sup> Disponível em < <https://vimeo.com/218838271>>. Senha: vacaporte123 Acesso em 23.06.17.

<sup>5</sup> Uma interpretação teatral para o cinema é tida como exagerada, fora do tom. Nesta dissertação me aprofundo em conceitos de teatralidades, investigando o estigma do *overaction* na atuação das atrizes com quem convivi, buscando compreender, em meus filmes, um aperfeiçoamento entre a linguagem do cinema e a do teatro.

espécie de diário processual de trabalho do ponto de vista do narrador-pesquisador-diretor que revisita o seu próprio processo artístico. Busquei potencializar a imagem das atrizes com quem trabalhei nos últimos dez anos, travestis<sup>6</sup> sobreviventes, acessando aspectos artísticos, aparatos cênicos, técnicas de composição, gestos, “personas” que transitam entre a “pista”, os clubes noturnos, as cenas teatrais e cinematográficas; atrizes travestis que cotidianamente transformam em poética a violência que as cerca.

Essa maneira de conceber e enunciar, de evocar a presença delas sem sacrificar a complexidade desse tema, sem conseguir compreendê-lo completamente e, sobretudo, sem chegar a conclusões, só me faz querer compartilhar esse testemunho – o testemunho de processos de atuação de atrizes travestis, expressões que constroem um acesso de imaginário que muitos consideram “marginal”, estigma que inclusive chega a ser apropriado como uma forma sobrevivência. Essa habilidade de recriação corporal e projeção do imaginário, alargando as fronteiras das construções binárias do gênero, das próprias fronteiras da figura humana, foi o que me fez investigar esse universo por tantos anos. Essas atrizes ousaram transpor fronteiras geográficas e corporais, unificando construções de personas em experimentos híbridos no limiar entre a vida e a arte, gerando outra paisagem teatral, entre-espacos e “destoante da paisagem intelectual da pós-modernidade”. (SILVA, 2007). Isso porque elas se apropriaram também da arte como técnica de sobrevivência em sua vida.

Nesse sentido, não pretendo construir um trabalho etnográfico de um grupo de atrizes travestis, mas um diário do processo de criação, uma vez que nessa encruzilhada, mais que um diretor, eu fui testemunha de um tipo de corporeidade que encontrou, nesse limiar entre arte e vida, uma forma de viver onde a imaginação é matéria-prima para olhar o mundo. Porque para nós, elas e eu, o mundo sem essa imaginação não é suficiente.

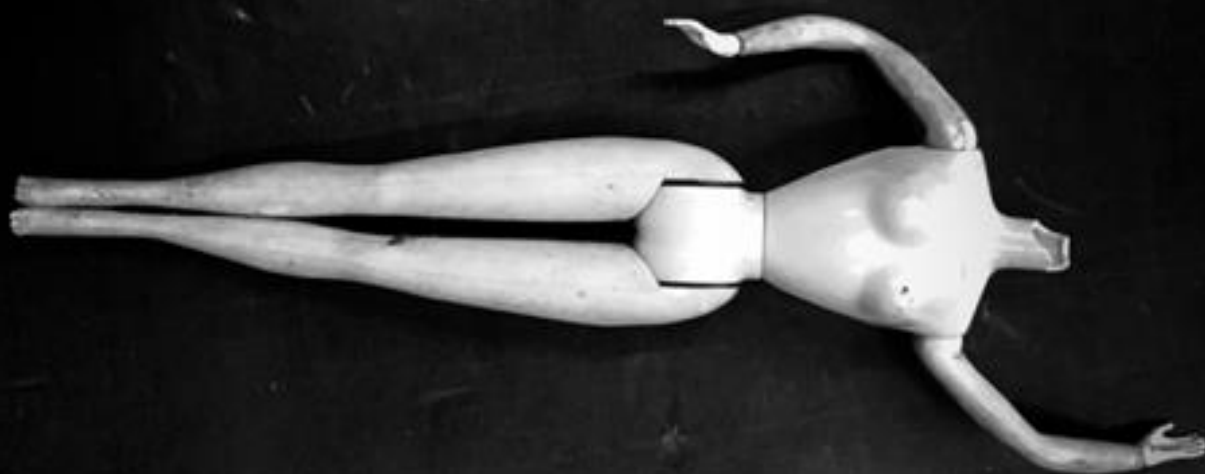
Minha biografia também pode deixar rastros nesse processo de escritura, e aqui faço um inventário pessoal que pode, mais do ponto de vista simbólico, trazer linhas de costura para a dissertação. Assim, faço, a partir de uma digressão, um

---

<sup>6</sup> O conceito de travesti usado aqui se refere a um grupo de atrizes que compartilha o estigma histórico que essa palavra possui, mesmo sendo o grupo composto por diversas formas de travestilidade, cuja complexidade se revela em múltiplas vivências, conforme será aprofundado e revisitado nos capítulos desta dissertação.

pequeno memorial. Quando eu tinha seis anos de idade, roubei uma boneca da minha irmã e fugi. Roubar uma boneca com cabelos era um sonho para mim. Não lembro direito onde eu estava escondido, talvez no guarda-roupa do meu avô, porque me lembro de sapatos masculinos que eu tateava no escuro e de um cheiro forte de madeira. Meu pai abriu a porta e de supetão arrancou a boneca da minha mão. Mal sabia ele que aquela fuga era mais uma ideia de amor romântico que um indicativo da minha sexualidade. Eu segurava a boneca pelas pernas e ele pela cabeça. Como um verdadeiro cabo de guerra, lutamos por alguns segundos, que na minha cabeça de criança duraram o tempo de uma batalha épica. Até que ele arrancou sem querer a cabeça da boneca e então me disse que com o corpo quebrado eu poderia brincar, mas com a cabeça, não.

Nasci em Maceió, considerada a capital brasileira mais perigosa para os homossexuais, de acordo com os dados da ONG Grupo Gay da Bahia (GGB)<sup>7</sup>, que contabiliza crimes homofóbicos anualmente.



*Figura 1-1: Fotografia BONECA QUEBRADA feita para a disciplina "DramaturgiaS: 'O texto dramático como campo de investigação: O arquiteto e o imperador da Assíria' "*

Nesse contexto cultural iniciei minha trajetória artística no teatro, em uma cidade sem teatro, já que o único de Maceió, o Teatro Deodoro, estava fechado havia dez anos. Improvisei um modo de aprender a fazer, buscando pessoas mais experientes que acreditassem num possível fazer teatral sem a caixa cênica.

<sup>7</sup> Maceió liderou o ranking de violência em 2012 segundo a ONG Grupo Gay da Bahia.

Em 2002 decidi cursar a graduação em cinema, porque achava que a formação em teatro em Maceió era muito árida, não investigava a identidade local e entendia o teatro apenas como um espetáculo inatingível, pela ausência de palcos na cidade. Tive o privilégio de ser aluno de graduação em cinema com um tipo de experiência que me fazia ver a teoria aliada à vivência, à intuição, ao risco, ao tatear no escuro, da forma como o teatro havia me ensinado e que, em muitos momentos, eu subestimei. A vivência no teatro me deu um olhar diferente para o cinema; eu encontrei na dramaturgia e na cinematografia dos diretores de cinema que vinham do teatro, principalmente Mike Leigh, uma tradição processual teatral que sigo até hoje, principalmente pela visão de uma dramaturgia que nasce nos ensaios com os atores. No meu caso, o território ensaio é permeado por descobertas feitas pelos atores e incorporadas ao roteiro.

Essa relação de parceria entre ator e diretor na construção de um filme é algo que comungo com Mike Leigh. Desde 2014 trabalho como preparador de elenco para outros diretores em longas-metragens. Esse trabalho foi de extrema importância por atentar para as funções do ator e do diretor de forma mais distanciada, percebendo que ambos precisam de uma assistência nesse diálogo, pois a direção em cinema demanda o agenciamento do processo de criação de várias equipes ao mesmo tempo. Nos processos de filmes nos quais fui *coach* dos atores presenciei situações limites extremamente difíceis e desafiadoras para ambos, diretores e atores, e acredito que o preparador não substitui esse vínculo que é vital para a cena. É função do preparador/*coach* fortalecer vínculos, mediar processos, criar dispositivos para a construção dos personagens tanto do ponto de vista técnico quanto do artístico, mas cabe ao diretor assumir esse cordão umbilical no *set* de filmagem. O processo de preparação de atores em filmes é e sempre será diferente, pois cada elenco e cada diretor tem características específicas e únicas, muitas vezes misteriosas, que são uma extensão dos seus próprios gestos, vozes e diálogos nascidos em cada filme. Nesses processos de trabalho com outros diretores de cinema, o que os uniu foi a mesma ética e a mesma necessidade de proporcionar um território processual onde os atores pudessem construir suas personagens, por isso eu fui chamado, pois esse espaço tinha sido entendido como necessário e vital na *mise-en-scène* desses diretores. Longas-metragens como: *Morte de J. P. Cuenca* (2015), de J. P. Cuenca, *Mãe só há uma* (2016), de Anna Muylaert, *Pela janela* (2017), de Caroline Leone, *O animal cordial* (2017), de Gabriela Amaral Almeida e *Ferrugem* (em finalização), de

Aly Muritiba, me levaram a intermediar processos – que cada vez mais compreendo como complementares e imprescindíveis – de comunhão que me fizeram olhar não apenas para o ator mas também para o diretor no aprimoramento das suas *mise-en-scènes*.

Buscando nessas lembranças a metáfora deste estudo, a imagem que tento resgatar é a de uma boneca decepada. Uma estrutura desmembrada em capítulos, que pretenderei juntar durante esta escritura, evocando uma imagem-gênese que, embora tenha marcado a minha infância, foi disparadora para toda uma trajetória pessoal e artística. Considero os três filmes aqui analisados uma trilogia assombrada pelo desmembramento de um signo feminino repartido e fragmentado internamente em mim.

No primeiro capítulo utilizo o processo de criação do filme *Os sapatos de Aristeu*, introdutório ao universo das travestis, que me fez trabalhar com um grupo de atrizes cuja idade variava de 45 a 77 anos, que trabalham comigo até hoje e de quem me tornei amigo. Nesse capítulo abordarei a diferenciação entre a linguagem do teatro e a do cinema, aproximando-me do conceito de “campo expandido” (CABALLERO, 2014) pela articulação de uma arqueologia do gesto que nasce na cena com uma outra qualidade que nasce na vida. O processo entre as atrizes Berta Zemel e Denise Weinberg é investigado e tecido lado a lado com o processo da atriz travesti Phedra D. Córdoba, configurando a base dessa primeira narrativa. Aliando o conceito de “teatralidades” em (FÉRAL, 2015) e (CABALLERO, 2014) ao de restrição da linguagem cinematográfica e da teatralidade no cinema (XAVIER, 2014), expando o olhar do diretor que busca em outros campos do saber, em outras paisagens, trazer para o quadro um estado de caos que sobreviva ao controle do dispositivo câmera.

No segundo capítulo me aprofundo no universo travesti com o documentário *Quem tem medo de Cris Negão?*. Uma das atrizes travestis que participaria do meu primeiro curta, conhecida como a temida Cris Negão, foi brutalmente assassinada em 2008, fazendo com que eu me aprofundasse no tema da violência nesse documentário. Essa narrativa documental fala da vida e morte da personagem social Cristiane Jordan, que construiu sua identidade, mas viveu sem o mínimo direito de assumi-la perante a justiça e a sociedade, caindo automaticamente na marginalidade. Por isso, nesse capítulo abordarei os conceitos de “abjeção” (KRISTEVA, 1982), “corpo abjeto” (BUTLER, 2003) e “vida precária” (BUTLER, 2011). A protagonista desse documentário não é Cristiane Jordan e sim as travestis que

conviveram com ela, cuja força narrativa recria uma memória coletiva (BOSI, 1994). O documentário se tornou um “filme-ensaio” (XAVIER, 2004). As atrizes travestis desse documentário têm uma presença que não se intimida com a figura do diretor, mais uma vez confrontando a câmera com um tipo de poder e autonomia na cena que passei a entender e a chamar, a partir de então, de teatralidade travesti. Esse confronto me fez encontrar o conceito de “*auto-mise-en-scène*” (COMOLLI, 2008). Toda a minha pesquisa é apoiada também pelo material bruto do documentário e pelas etnografias do universo travesti (SILVA, 2007) e (MISKOLCI; PELÚCIO, 2006).

O terceiro capítulo é constituído pelo roteiro do filme *Vaca profana*, adaptado em meu processo de criação para sua filmagem na Ocupação Mauá, na região central de São Paulo. Nesse capítulo apresento uma perspectiva mais naturalista da teatralidade travesti, em comparação com as atuações mais histriônicas que marcam os dois filmes anteriores. Ao construir um *set* de filmagem no meio de uma ocupação no centro de São Paulo foi possível aliar questões transversais – como a violência de gênero e a luta por moradia como busca pela visibilidade social – às questões artísticas.

Essa experiência me levou a supor que a violência transfóbica e homofóbica esteja relacionada com a mesma violência sofrida pelas mulheres, pois o que os agressores tentam destruir são as formas de expressão do feminino inscritas em qualquer corpo.



Figura 1-2: Frame da cena de reconstituição do crime em Quem tem medo de Cris Negão?

## ***2. OS SAPATOS DE ARISTEU***





Figura 2-1: Cartaz do filme (Design: Julio Tavares)

## **SOBRE O FILME**

*Título original:* Os sapatos de Aristeu

*Duração:* 17'

*Ano:* 2008

*Suporte de captação:* 35mm

*País:* Brasil

*Gênero:* Ficção

*Subgênero:* Drama

*Cor:* PB

## **SINOPSE**

O corpo de uma travesti morta é preparado por outras travestis para o velório. A família, após receber o corpo, decide enterrá-lo como homem. Uma procissão de travestis caminha rumo ao velório para a despedida. Os sapatos são calçados. A morte é apenas uma janela.

## **FICHA TÉCNICA**

*Direção e Roteiro:* René Guerra

*Direção de Atores:* René Guerra

*Assistência de Direção:* Juliana Vicente e Camila Gutierrez

*Continuidade:* Daniel Grinspum e Nalu Béco

*Elenco:* Berta Zemel (Clélia), Denise Weinberg (Clarice), Phedra D. Córdoba (Ângela), Renato Turnes (Raul), Gretta Star (Aristeu)

*Produção:* FAAP, Legato Audiovisual e René Guerra

*Coprodução:* Extrema Produções Artísticas

*Distribuição:* Preta Portê Filmes

*Produção Executiva e Direção de produção:*

Daniel Tonacci e Renata Cavalcanti

*Assistência de Produção:* Sergio Kera e

Vinicius Calderoni

*Direção de Fotografia:* Juliana Vasconcelos

*Assistência de Câmera:* Rafael Martinelli e

Pedro Mendes

*Elétrica:* Lucas Rached e Rodrigo Pastoriza

*Maquinária:* Claudio Castro e Pedro José Maffei

*Fotografia de Cena:* Verena Smit

*Direção de arte:* Maíra Mesquita

*Cenografia:* Maíra Mesquita

*Figurino:* Luty Vasconcelos

*Produção de arte:* Camila Carvalho

*Hair & MakeUp Style:* Joaquim de Carvalho

*Montagem:* Vinicius Calderoni

*Som Direto:* Marcela Katzin, Vitor Motter e Marcelo Alonso

*Microfone:* Gustavo Suzuki e Marcelo Alonso

*Edição de Som:* Vitor Motter

*Mixagem:* Pedro Sérgio Noizyman

*Trilha Original:* Vinicius Calderoni

Neste capítulo descrevo a construção de um filme do ponto de vista do processo de ensaio com as atrizes. Como sou um diretor de cinema vindo do teatro, desenvolvi um processo de hibridez entre essas duas linguagens, aliando territórios de criação que podem, num primeiro momento, ter diferenças, mas que busco pôr em diálogo, como, por exemplo, teatro e cinema, restrição e campo expandido, silêncio e verbo, presença e ausência, ação e permanência, personagem e persona. Esses diálogos buscam acolher pontos de vista sobre o conceito de teatralidade, com o intuito de descrever uma teatralidade específica que reconheço como um estado das atrizes travestis.

Agregar “teatralidade” ao universo travesti se relaciona a esse recorte para nomear a presença específica das atrizes nos filmes, o que encontra ressonância em Illeana Dieguez Caballero, que em *Cenários liminares* (2011) conceitua teatralidade como prática, reafirmando sua condição de fato de atividade inserida na esfera social e tomando a filósofa Julia Kristeva como referência no trânsito de modalidades cênicas para ações cidadãs. Nas palavras da própria autora:

A palavra prática tem também uma dívida com a definição deste termo por Julia Kristeva. Ao transpor o termo para o outro contexto e disciplina, a denominação “práticas cênicas” tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais. (CABALLERO, 2011. p. 13)

Essa abrangência das “práticas cênicas” me fez enxergar um estado de teatralidade travesti onde há na imaginação uma potência para expansão de territórios cotidianamente em estado de interdição, criando assim uma aliança artística na construção ou reconstrução de uma poética política.

Tais inquietações buscaram costurar fronteiras entre a linguagem teatral e a cinematográfica, a investigação do processo das atrizes na construção das personagens e o seu diálogo com o diretor, o que naquele momento já apontava para a necessidade de uma investigação entre os conceitos de “persona” e “personagem” no processo das atrizes travestis envolto num tipo de teatralidade entre a realidade e a ficção. Nessa trajetória descrevo um relato pessoal, um processo de criação de um diretor que trabalha com atrizes sendo constantemente convidado a atravessar o limite entre estar atrás da câmera e entender a *mise-en-scène* a partir do lugar do ator.

A palavra “teatral” era muitas vezes usada pejorativamente durante a minha formação em cinema, o que sempre me causou estranhamento. As interpretações que não buscavam um naturalismo eram sempre consideradas exageradas, caricatas e

comumente chamadas de "teatrais". Essa negação do teatro sempre me incomodou. A teatralidade considerada como *overacting*, impressa na atuação dos atores, ou a própria inexperiência com relação aos aspectos diferentes da interpretação no teatro e no cinema foi problematizada pela pesquisadora Nikita Paula em *O vôo cego do ator no cinema brasileiro* (2001), em questões que vão desde as condições precárias de produção, com os atores dos filmes que ela analisa não dispondo de tempo de preparação remunerado dentro do processo fílmico (2001, p. 41), até a falta de formação específica em atuação para cinema. Já que a maioria dos cursos de formação preparavam atores para o palco, a realização dessa transposição entre linguagens caberia ao próprio ator. Supostamente, auxiliar a criar processos de preparação, ensaios e/ou dispositivos que ajudassem os atores nessa outra jornada de construção não fazia parte da função do diretor de cinema. Teatralidade era sempre sinônimo de exagero e artificialidade. Revisitar essas questões sobre a teatralidade na cena cinematográfica foi uma das principais razões da minha decisão de fazer a análise dos meus filmes no programa de pós-graduação em artes da cena, porque na formação audiovisual as análises dos filmes geralmente se estabelecem em torno da imagem fílmica concretizada. No caso da preparação dos atores para o cinema é raro encontrar registros sobre o processo de criação do ator para a cena.

Na maioria das vezes o processo de realização de um filme passa por uma longa trajetória de investigação e estudo, de escritura e análise, seja do ponto de vista artístico seja quanto à sua produção. A figura do diretor acompanha esse processo desde a primeira centelha de criação até a finalização, podendo gestar um projeto por anos. De modo geral o ator entra nesse processo durante a etapa de pré-produção.

O processo de escritura do roteiro do curta *Os sapatos de Aristeu* teve início em 2003, durante o meu curso de graduação em cinema da Fundação Armando Álvares Penteado, tendo sido geradas oito versões do roteiro até a versão filmada em junho de 2006. Naquele momento no Brasil as discussões e a própria literatura sobre o universo travesti e transsexual não tinham a força e a complexidade conceitual dos dias atuais. Embora houvesse estudos etnográficos relevantes cujo conteúdo era recortado nas relações de socialização e construção corporal nos espaços públicos, em especial na "pista", termo utilizado para nomear a zona de prostituição, o meu aprendizado sobre esse universo veio da convivência, dos encontros com as atrizes travestis com as quais trabalho até hoje. Meu processo de investigação sempre iniciou com os encontros; aprendi a me referir às travestis no feminino, sendo repreendido

por elas próprias quando não fazia isso (Divina Núbia<sup>8</sup> uma vez me disse que se uma vassoura colocar uma peruca e um par de cílios, devo usar o artigo no feminino), e todo o meu aprendizado sobre esse universo veio dessa aproximação com a práxis. Naquele momento o que me interessava, ou o que me motivava na escritura do roteiro, era a dramaticidade do núcleo familiar das travestis.

São Paulo é o palco dos meus três curtas, mas em *Os sapatos de Aristeu* apresentei uma São Paulo com características de cidade interiorana. O bairro da Penha, um dos mais antigos da cidade, cuja origem tem a ver diretamente com a religiosidade, foi escolhido como cenário: grandes casarões abandonados que imprimiam resquícios de uma classe média com valores conservadores em decadência. A maioria das histórias das atrizes travestis com que trabalhei tinha o dado da separação da família, que muitas vezes morava em outro estado, e da ida para o centro da cidade a fim de iniciar a sua transformação. Nesse sentido o filme teve geograficamente esse retorno: retornar à borda, uma borda que estivesse próxima do centro, pois esse sentimento de procissão, de caminhada de retorno vindo do centro da cidade precisaria estar presente no caminhar das personagens, contrastando com os traços da arquitetura daquele bairro, construções típicas do século XIX cuja memória e tradição são evocadas nas ruelas daquele distrito da região leste de São Paulo.



Figura 2-2: Sequência de frames do filme no bairro

<sup>8</sup> Divina Núbia é atriz, bailarina, maquiadora profissional e diva performática dos lendários Clube Base., Level Club e Mad Queen.

A história fala sobre o corpo de uma travesti morta que é preparado por outras travestis. A família, após receber o corpo, decide enterrá-la como homem. Uma procissão de travestis encaminha-se, então, para o velório a fim de dizer adeus ao morto e reivindicar a identidade de Diana, enquanto a família decide reconstruir a memória de um filho que foi embora, Aristeu.

Como é referido na sinopse do filme, o corpo não pertence mais a Diana/Aristeu. O corpo é deixado como uma mensagem de adeus, à disposição para que as duas famílias do morto decidam qual identidade será reconstruída, fazendo com que essa reconstrução simbólica do corpo seja também a reconstrução da imagem de cada um. Nesse sentido o corpo fragmentado, inerte e passivo à ação do outro, serve como um quebra-cabeça, um espelho partido em mil pedaços. Remexido e desmontado, inversamente travestido para o gênero masculino, ele nos deixa um legado e um aprendizado: ao reunir todas as peças que estavam separadas em vida, remontando os elos rompidos devido ao preconceito, ainda existiria, naquele gesto ritual, uma possibilidade, provavelmente a única e última chance de reparação e transcendência.



*Figura 2-3: Sequência de frames do corpo de Aristeu*

A necessidade de um ritual que desse sentido ou identidade àquele corpo é também uma tentativa de salvá-lo da “abjeção” com que ele foi invadido em vida como travesti. Segundo a filósofa feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, “o cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção” (KRISTEVA, 1982, p. 3), conceito que será aprofundado no próximo capítulo. O corpo, no filme *Os sapatos de Aristeu*, é, nesse sentido, possuidor de uma dupla marca da abjeção, inscrito no corpo morto de uma travesti. Segundo Kristeva, o cadáver “é a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar” (KRISTEVA, 1982, p. 3). Ou seja, esses dois aspectos da abjeção geravam um grau de dramaticidade que apontava para a construção ritualística da *mise-en-scène*, em que inicialmente a ação tanto de montagem e preparação do corpo como de desmontagem possuiu o que considere um aspecto importante de teatralidade ritual, mas que inicialmente eu pensava estar mais presente na relação do ator no espaço, espacialidade esta que é o palco do simbólico. Essa teatralidade ritualística será retomada mais adiante, quando descrevo como descobri o tom do filme através da gestualidade.

O processo de criação de *Os sapatos de Aristeu* teve vários desafios. O primeiro deles foi encontrar um elenco disposto a ensaiar dentro de uma vivência artística que pudesse ser uma experiência valiosa para cada participante. A verba da produção permitia apenas um pagamento irrisório como retorno financeiro para as atrizes, na verdade um cachê simbólico para despesas de deslocamento do elenco para os ensaios.

Naquele momento o que motivou esse encontro foi a matéria poética da escritura do roteiro, uma linha invisível que juntou afetos inconscientes, como se a materialização do que iria se tornar filme estivesse nascendo como uma membrana de presenças invisíveis. Cada “sim” recebido de uma atriz parecia materializar mais essa membrana, enquanto cada “não” parecia desfazê-la. No entanto o universo simbólico das travestis visto pelo ponto de vista do roteiro ancorado na personagem da mãe (família biológica) transformou a jornada de um curta-metragem numa viagem rumo ao desconhecido, trazendo uma imagem diferente da encontrada em alguns filmes sobre o universo das travestis.

Nesse momento a minha função como diretor foi a de materializar essa centelha de presença de um outro corpo, um corpo-fílmico, com o tipo de fé daqueles

fanáticos que materializam milagres, porque enquanto a imagem ficava aprisionada apenas em mim não existia arte, só uma enorme sombra suspeita. Eu iria conseguir conduzir de forma ética um fazer artístico que se cruza com as políticas de gênero? O fazer artístico sobreviveria às restrições e às dificuldades de um *set* de filmagem? Como já disse anteriormente, a teatralidade em cinema era um conceito ainda muito permeado por preconceitos, mas que de certa forma me atraía, pois a teatralidade e o teatro tiveram um papel fundamental na minha formação artística. Será que eu encontraria uma teatralidade possível de ser filmada, potencializando a dramaticidade de forma cinematográfica? Essas perguntas sempre me acompanharam durante os três filmes.

A partir da ação catalisadora e mobilizadora do encontro com o elenco para um diálogo, algo de novo aconteceria, dando uma medida do quanto eu poderia ser o agente que materializaria a passagem de um processo invisível para o visível. E de que esse visível teria uma relevância não apenas artística mas também política. Sem dúvida eu quase sucumbi fisicamente a essa angústia, um tipo de poder divinatório tão frágil quanto o de qualquer ateu que precisa acreditar no misterioso e invisível processo da fé. Eu, como gerenciador desses afetos, precisava compartilhar essas imagens com atrizes que acreditassem também em algo muito íntimo, algo muito pessoal, nas suas próprias intuições.



## 2.1. AS RESTRIÇÕES COMO LINGUAGEM E O CAMPO EXPANDIDO

O trabalho a ser enfrentado seria estar pronto para entrar num *set* de filmagem sem espaço para o imprevisto. O filme e o tom das atuações precisariam ser encontrados nos ensaios, porque o *set* teria a tensão de uma mesa cirúrgica. Como filmaríamos com uma câmera ARRI-Arriflex-BL-IV 35mm, uma câmera que pesa 15 kg, fabricada na década de 80, não teríamos película suficiente para repetir cada tomada e não conseguiríamos ter mobilidade para reposicionar ou esconder o dispositivo câmera. Nesse sentido, o curta-metragem teria de ser filmado sem a possibilidade de repetição das cenas, com a presença consciente desse olhar da máquina.



Figura 2-4: Still da câmera no set (Crédito: Verena Smit)

O estudo de todo o filme iniciou-se com o quadro, ou estudo de cena através do *storyboard*. Naquele momento a película no Brasil não era apenas cara, mas determinava que todo o processo de pós-produção - revelação e sonorização - também se tornasse quase impossível de ser feito sem um mínimo de orçamento, de que não dispúnhamos. Se o olho do dispositivo câmera era esse monstro ameaçador,

uma esfinge que captaria, recortaria e registraria a cena sem possibilidade de repetição, eu precisava proteger uma *mise-en-scène* que, ao que tudo indicava, exigiria ser desenhada com rigor, ou seja, eu também comecei a trabalhar a cena pela forma ou moldura (restrições), muito como uma estratégia de defendê-la desse olhar da câmera.

Evoco o filósofo Friedrich Nietzsche, não com a pretensão de direcionar essa dissertação para o campo da filosofia, mas focalizando a materialização de uma imagem. Ele escreveu que “aquele que luta com monstros deve acautelar-se para não tornar-se também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você” (NIETZSCHE, 2005, p. 29). O olho da câmara, naquele momento, era o definidor de todos os meus medos, gerando restrições que formaram o meu olhar, tornando-se, de certa forma, uma extensão do meu gesto como persona diretor. O conceito de persona, definido pelo psiquiatra e fundador da psicologia analítica, Carl Gustav Jung, é: “o conjunto representativo do nosso ser, o que cada um representa para si mesmo ou para quem o cerca, e não o que cada um é” (JUNG, 1967, p. 480) .

Esse processo natural de simbiose entre o olhar da câmera e o do diretor sempre me despertou muita desconfiança, por formatar um fazer artístico, uma ética artística que através da hierarquia pode potencializar um autoritarismo. Eu sentia como que um alerta, sinalizando a necessidade de evitar me tornar um monstro, a necessidade de lutar contra o que eu estava considerando monstruoso, pois se esse rigor se transformasse na minha forma de me relacionar com as pessoas, eu perderia a possibilidade de me vincular com um outro processo de construção, a do ator.

O ator sempre representou, a meu ver, uma resistência humana dentro do ambiente dominado pela tecnologia, podendo ou não sobreviver ao processo de filmagem, outra razão pela qual minha pesquisa se ancora nas artes da cena, território onde a presença do ator é historicamente investigada. Durante o processo de criação do meu primeiro curta-metragem fui percebendo que a câmera estava se tornando sub-repticiamente o meu olhar. Acredito que esse seja um processo natural de direção em cinema, porém a ideia com que não concordo e nunca concordei é a de uma primazia da técnica em que se alicerça o cinema, na qual o ator provavelmente seja a sua última prioridade. O ator, como está fora dos limites desse controle, pode falhar, pode, por imperfeição, não estar pronto no momento planejadamente preparado e tecnicamente preciso. O ator, em cinema, pode esperar horas para que a luz de um

plano fique perfeitamente montada, mas, ironicamente, não pode contar com o mesmo tempo de espera do restante do processo. Vivencia-se comumente a primazia dessa relação. E a máquina pode ter fobia desse humano que não foi feito para funcionar com a eficiência das tecnologias. Quem é caçador de monstro precisará saber se, no processo, não se tornou também um monstro.

Como disse anteriormente, eu não poderia esquecer a minha origem, que é o teatro. A relação de austeridade e peso com que eu estava me dirigindo à câmera refletiu de alguma forma a exata medida de como eu olhava para todo o processo naquele momento. Não estava totalmente claro em mim esse alerta, que hoje, por eu ter alcançado mais consciência, não me deixa esquecer o humano no processo de enfrentamento da máquina, sem me tornar completamente tecnologia, e me impele ao cuidado de encontrar uma medida necessária do quanto essa simbiose pode ser assertiva, pois, inevitavelmente, dirigir cinema é acoplar a lente ao olhar do diretor.

Nesse sentido é reveladora a definição de *mise-en-scène* em cinema documental proposta pelo cineasta francês Jean-Louis Comolli.

Dentro daquilo que se chama de representação – que inclui o cinema –, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda a sociedade humana, o olhar nunca é o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem. Sendo assim, o cinema nada pode fazer além de nos mostrar o mundo como olhar. Olhar – quer dizer, *mise-en-scène*. O eu-espectador-vejo se torna o eu-vejo-que-sou-espectador. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar. (COMOLLI, 2008, p. 82).

Comolli, ao afirmar que o olhar da câmera, sujeito de ação, não está imune ao olhar do sujeito filmado, comumente considerado passivo, aponta para a imagem de atores sociais, principalmente no documentário, que não se intimidam com a câmera. Essa não intimidação ao olhar da câmera, Comolli conceituará como *auto-mise-en-scène*, característica que identifiquei nas atrizes travestis com as quais trabalhei e que será aprofundada no decorrer desta dissertação, dando indícios de uma teatralidade travesti construída por uma pulsão performativa cotidiana e transformada numa poética que nasce no real. O ponto de vista etnocêntrico de quem olha para o abismo dá apenas uma medida do que é externo, mas quando percebemos que a vastidão e o mistério do abismo nos olha, abrimos uma outra dimensão de percepção, a igualmente vasta e misteriosa visão interna e reveladora do observador.

Para mim a presença do ator é uma lente, diferente da lente da câmera. Sua forma de se apropriar de todos os dispositivos que estão sobre a mesa de ensaio me faz absorver e muitas vezes redesenhar o meu olhar como diretor. Esse ajuste entre todas as etapas racionais e técnicas anteriores à chegada do processo de ensaio, a meu ver, é experimentado no processo de construção das personagens e muitas vezes modificado através dessa releitura que o ator traz da sua personagem, construindo conjuntamente uma dramaturgia viva. Do ponto de vista da direção, esse processo flexível que tento estabelecer é resultado de um amadurecimento pessoal que procuro aprimorar até hoje, mas que naquele momento era embrionário, embora já existisse uma vontade de parceria com os atores compartilhando o meu olhar, deixando-os experimentar e expressar as suas primeiras impressões ao se relacionarem com o texto dramático.

Essa hibridez do olhar recortado gerando um campo de forças entre os elementos constitutivos da cena e a vida, mediados pelo dispositivo da câmera, era um grande desafio. Assim, ao transformar esse observador ativo também em alvo de observação do olhar do abismo, eu, como diretor, estava situado num limiar entre dois infinitos, alargando o aprendizado de ambos, numa real experiência de aprendizado do outro e de autoconhecimento.

Meu abismo naquele momento – a direção do meu primeiro curta-metragem – era a medida material dos meus desafios, a câmera e todas as suas restrições. Mas aquele outro desafio, a preparação do elenco, ainda não tinha sido convidado para participar desse retrato – esse, sim, o real abismo, por trazer o caos da vida, uma intuição de precisar fazer um retorno à vivência de uma teatralidade dos rituais já testemunhada por mim em outros processos de cena no teatro, que meu olhar só tinha registrado como testemunha, sem nenhum dispositivo para capturar, guardar, rever. A ausência desse dispositivo câmera gerou uma memória só minha, individual e pessoal, que, na minha transição para o cinema eu ingenuamente queria capturar, reproduzindo aquela essência que sempre será fugaz, porque nem sempre é possível capturá-la.

No teatro esse olho do público, exatamente por testemunhar uma ação sem intermediários – retroalimentando a cena, participando de um evento e celebrando a função do ator como um gerenciador entre esses olhares – potencializa cada vez mais a energia do encontro rumo ao mistério que vez ou outra acontece e que é catalisador de transformações profundas, tanto para o ator quanto para o espectador.

Comparo, nesse sentido, o cinema e o teatro, entre os quais a diferença mais evidente é a presença do olhar solitário da câmera no primeiro e o olhar coletivo do público no segundo, ainda que muitas vezes a própria equipe do *set* de cinema se torne esse olhar do público, tornando o volume das atuações desproporcional para a cena. O ator de cinema, diferentemente do ator de teatro, precisa agenciar a energia da cena para dentro da própria cena, ou para o extracampo, o que está fora do enquadramento; mas sobretudo ele precisa continuar se relacionando com as tensões da própria cena.

O filme *Os sapatos de Aristeu* precisaria, nesse sentido, da teatralidade ritualística das atrizes Berta Zemel e Denise Weinberg aliada ou contrastada com um outro tipo de teatralidade, a das atrizes travestis, em especial Phedra D. Córdoba. Ou seja, o filme alcançou uma fricção entre duas escolas de teatralidade, uma oficial e a outra da vida.

A *mise-en-scène* desse curta-metragem foi permeada por estas duas forças presentes na construção das personagens: rigor e ruptura, Apolo e Dioniso, sagrado e profano. Isso porque tanto o corpo quanto o espaço da casa precisariam ser invadidos pela pulsão de vida inscrita na imagem e no imaginário das atrizes travestis – ameaça que constitui uma das matrizes dramáticas do roteiro.

Esse sentimento de hibridez de um cinema envolto num tipo de teatralidade, uma teatralidade cinematográfica, que se constrói fora e dentro da cena, ou de um cinema que fosse híbrido nesse diálogo faria parte da minha *mise-en-scène*. Um tipo de “cinema expandido”, que se apropriasse de ambos os territórios, gerando forças contrastadas num filme em preto e branco. Paradoxalmente, a escolha de filmar essa luta de forças numa imagem em preto e branco foi uma estratégia para não cair no maniqueísmo entre a representação do universo travesti sempre adornado com brilhos e cores em contraste com o espaço do ritual, gerando uma suspensão ou um recorte sobre aquela história, outra característica do conceito de teatralidade, segundo a ensaísta canadense Josette Féral, que apresento mais adiante neste capítulo.

Além do território de preparação do elenco nos ensaios, eu precisei principalmente escolher atrizes que já tivessem na sua trajetória de vida uma ação de confronto subversivo frente à hierarquia do *set*, que não se tornassem coniventes ou subservientes ao olhar que muitas vezes traz a força da antiga ideologia patriarcal, transformando-as em objeto. Esse olhar, quase sempre impregnado de uma ideologia extremamente masculina, foi contornado pela escolha de uma equipe

na sua maioria feminina. A diretora de fotografia Juliana Vasconcelos, a diretora de arte Maíra Mesquita, minhas assistentes de direção Juliana Vicente e Camila Gutierrez, e os produtores Daniel Tonacci e Renata Cavalcanti.

Naquele momento eu precisei potencializar todos os aspectos de força numa equipe e principalmente no elenco, de modo que eles não fossem engolidos pela tecnologia ou pela ideologia de eficiência do mercado do cinema. Eu tinha uma intuição de que o teatro seria o lugar de evocação dessas presenças, resgatando um ritual que habitasse um sentimento de trágico. Uma teatralidade ancestral à qual o teatro, vez ou outra, retorna para se dirigir ao futuro.

Nesse primeiro capítulo usarei alguns conceitos de teatralidade para depois levá-los a dialogar com conceitos de performatividade de gênero, já que é por meio das ações performativas das atrizes travestis como forma de sobrevivência na vida, que surge um duplo estado de risco e urgência em suas atuações no *set*, sem bastidores, sem coxias, que marca as suas formas de atuação em cena gerando não apenas técnicas de sobrevivência contra o preconceito, mas uma poética.

O professor e ensaísta de cinema Ismail Xavier assim revisita o conceito de teatralidade no cinema, citando Josette Féral:

Féral define teatralidade como uma condição que transcende o teatro, manifestando-se em distintas situações da vida social e do cotidiano, mesmo as que não têm a ver com práticas sociais que implicam em protocolos em certo grau de ritualização. O fundamental, para ela, é que a teatralidade é algo que pode se instaurar pela dinâmica do olhar que destaca um campo visível em que as ações, mesmo não sendo intencionadas como performances, tornam-se uma cena graças ao investimento do observador que cria uma ruptura entre o mundo prático, extensivo em seu espaço-tempo, e os movimentos que o olhar põe em foco, concentrando-se em sua dinâmica própria. (FÉRAL, 2011, p. 79-138 apud XAVIER, 2014, p. 36)

Pode parecer um fluxo de incoerências, mas o que nasceu naquele momento foi a necessidade de construir uma linguagem em que restrição e expansão constituiriam, num processo de renovação, um campo de experimentação, que embora já tivesse sido amplamente investigado por outros diretores de cinema era novo para mim naquele momento. Essa linguagem estava no limite entre o cinema de ficção e o documentário, ou de uma teatralidade que, na vida, chama a atenção da câmera.

Não foi por acaso que eu fiz esse recorte de um ensaísta do cinema que cita Féral, porque a escolha de Xavier encontra, no conceito da autora, um recorte da

teatralidade através do olhar do espectador e dos eventos da vida, o que define também o olhar da câmera, o seu posicionamento. Uma das diferenças entre teatro e cinema aparece também nesse recorte da vida através do olhar da câmera, restringindo, aproximando-se e escolhendo uma cena cotidiana da pólis que pode, através dessa lente de aumento, tornar-se parte do filme.

A teatralidade em *Os sapatos de Aristeu* gerou essa suspensão ou uma “ruptura entre o mundo prático, extensivo em seu espaço-tempo”, como afirma Féral. Nesse sentido a noção de teatralidade aparenta estar relacionada a esse aumento de percepção, ou recorte, um volume que destaca uma ação cotidiana, transformando-a num evento cênico, um recorte amplificado pelo olhar do sujeito que “olha”. Outro aspecto de teatralidade seria apresentado pela ensaísta cubana Ileana Diéguez Caballero, que cita o crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti:

Se para Josette Féral a teatralidade é definida pelas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e semiotização do corpo do sujeito para criar territórios de ficção, Jorge Dubatti (2003, p. 9) se propõe a redefinir teatralidade “a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais”. (CABALLERO, 2011, p. 40)

Recortar e interagir com a presença do outro num espaço de convívio, criando um exercício de alteridades, foi o objetivo da minha *mise-en-scène* cinematográfica, do ponto de vista técnico tanto quanto do processual, com máquina e humanidade lado a lado na construção de uma poética dentro do espaço de um set de filmagem. Caballero conclui que “mais do que concentrar-se estritamente num estudo de linguagem, a este investigador (Dubatti) interessa o ato capaz de convocar à aparição do teatral: o encontro de presenças, reunião ou convívio sem o qual não teria lugar o 'acontecimento teatral'”. (CABALLERO, 2011, p. 40)

Refletindo de modo mais distanciado sobre as minhas escolhas, percebo hoje que o que fiz naquele momento, ao optar por atrizes com forte tradição teatral, como Denise Weinberg e Berta Zemel, para a construção da precisão de um gesto ritualístico, foi combater o controle com um outro tipo de controle (precisão das partituras). Ou seja, por mais que a teatralidade fosse o caminho de gerenciamento das presenças, ela ainda continha um contorno bem delimitado. Eram atrizes de teatro com uma experiência profunda relacionada com a precisão do gesto e com os seus próprios processos de construção das personagens.

Naquele momento o salto que eu precisei dar estava relacionado com a escolha do segundo elenco, composto por atrizes travestis que trariam a sua presença e a sua forma própria de compreender a cena, com uma outra qualidade de gesto, um gesto do universo travesti. Essa decisão de trabalhar com atrizes travestis, tomada em 2006, foi vital para a cena, fortalecendo principalmente a linguagem do filme. Há onze anos, trabalhar com atrizes travestis não era tão comum como nos dias de hoje, e essa necessidade de trazê-las para desempenhar um papel cujas marcas estavam impressas também na sua vida era para mim uma ação política. Isso potencializava tanto a linguagem do filme quanto a sua credibilidade ética e estética.

Esse hibridismo, que também se tornou característica do *casting* – composto por atrizes de formações distintas, como forma de expandir não apenas a cena mas principalmente os seus agentes –, foi, é e será sempre de extrema urgência, como se precisássemos entender esse salto como algo inerente à própria arte, e também como ponto de reflexão, capaz de fazer com que o artista não isole a sua ação dos acontecimentos poéticos que são substância da própria vida.

É como se o peso das nossas escolhas e intuições pudesse ser registrado, dando a medida dessas escolhas. A câmera, em *Os sapatos de Aristeu*, tinha o peso de um pai severo cujo olhar precisou ser confrontado por mim, porque esse olhar também era o meu, meu pai internalizado. A própria ideia de restrição, obstrução, impossibilidade, limite, teve de mudar dentro de mim. Foi preciso entender que alguns diretores de cinema e teatro, alguns poetas e artistas se apropriavam de uma métrica, medida ou limite exatamente para gerar uma linguagem que transpusesse esses contornos. Porque criar é se apropriar dessas limitações produzindo uma linguagem própria de cada filme, já que cada filme tem o seu próprio processo de restrições, desde as econômicas até as referentes às decisões poéticas.

Nesse momento encontrei um eco dessas inquietações políticas ao perceber que esse movimento é inerente ao próprio fazer artístico, que nas palavras de Caballero tem a importância de uma teatralidade localizada entre a vida e a ficção:

Como já se tem legitimado ou polemizado, a teatralidade tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Contra toda possibilidade de pureza, de uma essencialidade que depura e separa radicalmente as diversas formas artísticas, a arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimentos”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações. (CABALLERO, 2014, p. 128)



A forma também estaria presente, de acordo com Caballero, na extrapolação, ou no transbordamento, do evento cênico vinculado principalmente ao texto dramático, “bombardeando-o”, o que ocorreu mais concretamente nos meus dois filmes seguintes, indicando outros campos da arte que já vivenciaram essa contaminação ou um sentimento de não comportarem a contenção num único suporte artístico. Diz ainda a autora:

As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das *pólis*. (CABALLERO, 2014, p. 129)

Esse conceito de campo expandido, aqui introduzido para a criação da cena, toma contornos mais concretos no terceiro capítulo desta dissertação, que focaliza o momento em que o *set* de filmagem foi “instalado” dentro de uma ocupação no centro de São Paulo, a Ocupação Mauá. Esse espaço nos abrigou e seus moradores se tornaram participantes ativos no processo de construção do filme, atuando e trabalhando em funções técnicas, emprestando para a filmagem objetos de cena e também suas casas. Esse campo expandido onde o cinema habitou e do qual se ocupa o último capítulo desta dissertação, nos aponta, segundo Caballero, para um outro tipo de teatralidade, esta inscrita na vida. Segundo a autora:

Dessa forma, a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais. (CABALLERO, 2014, p. 129)

Paradoxalmente, durante as filmagens do meu primeiro curta a restrição, esse mesmo olhar que ameaçava a todos, também me protegia, tanto do ponto de vista prático – delimitando limites temporais e espaciais – quanto pela sensação de ter um poder que, naquele momento, se mostrou necessário. O poder de decisão do recorte é definidor da função do diretor. Eu decidia o que apareceria e o que não apareceria. Esse poder era o único que eu tinha naquele momento, indicando como as regras do jogo poderiam ser aplicadas no *set* de filmagem, gerando também um sentimento de solidão, característico da função do diretor.

Por exemplo, o cineasta Abbas Kiarostami usa o próprio limite do carro como restrição para o posicionamento da câmera. Sua delimitação de espacialidade define as alternativas de posicionamento da câmera, o que por sua vez se transforma em linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo, essa restrição é também o ponto de vista da sua atriz, que, de forma crítica e extremamente subversiva, dirige pela cidade, dando carona para dez personagens femininas, no filme *Dez* (2002)<sup>9</sup>, que foi proibido no Irã por ser considerado pró-feminista e ir contra o Alcorão, livro sagrado dos muçulmanos. Em 2008 várias fitas cassetes gravadas desse filme, tido como ativista, foram vendidas ilegalmente.

---

<sup>9</sup>Apesar de toda a proibição em seu país de origem, a ONU aprovou o filme, que foi declarado pela revista *Times* um dos cem melhores filmes da história. A atriz iraniana, Mania Akbaki, que protagonizou o filme de Kiarostami, tornou-se, depois dessa experiência com o filme *Dez*, diretora de cinema ativista e feminista, e seus filmes, ao abordarem questões de gênero, contribuem para a abertura de discussão sobre o papel da mulher no Irã.

## 2.2. ATRIZES ATRÁS DAS PERSONAGENS



Figura 2-5: Frame em que Clarice (Denise Weinberg) e Dona Clélia (Berta Zemel) vestem Aristeu (Gretta Star)

As primeiras atrizes que aceitaram compor o elenco foram Berta Zemel<sup>10</sup> e Denise Weinberg<sup>11</sup>. Atrizes de teatro, elas agenciaram no filme as ações ritualísticas das personagens no seu ambiente privado (casa). A escolha de trabalhar com essas atrizes de teatro foi provocada em grande parte por uma profunda necessidade de investigação que ambas carregam em seu processo artístico, buscando sempre uma ética com a qual elas direcionam o seu ofício.

<sup>10</sup> Berta Zemel é atriz brasileira que cursou a EAD (Escola de Arte Dramática da USP) e estreou profissionalmente com a peça *Hamlet* de Shakespeare, que marcou a inauguração do Teatro Bela Vista (15 de maio de 1956). Em 1961 conheceu o ator Wolney de Assis com quem se casou e com quem manteve um curso de formação de atores no Centro de Cultura de Israel, em São Paulo, durante vários anos. No cinema fez *A casa de Alice* (2007), *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), *Desmundo* (2002), *Diário da província* (1978), *Que estranha forma de amar* (1977), *O quarto* (1968).

<sup>11</sup> Denise Weinberg é atriz e diretora teatral, e foi uma das fundadoras do Grupo Tapa, onde permaneceu por 21 anos, e da Oficina de Teatro do Grupo Tapa, que começou em 1994. Sua formação e amadurecimento se confundem com a história do TAPA. No cinema, Denise Weinberg atuou nos filmes *Meu amigo hindu* (2015), *Salve geral* (2009), *Linha de Passe* (2008), *Onde anda você* (2004); *My father, Rua Alguém 5555* (2003); *Em nome do pai* (2002); *Lost Zweig* (2002); *Quase nada* (2000); *BMW vermelho* (2000); *Mauá - O imperador e o rei* (1999); e *Guerra de Canudos* (1997) entre outros.

Denise Weinberg e Berta Zemel interpretaram Clarice e Dona Clélia, filha e mãe que desmontaram a identidade construída do corpo morto, antagonistas que tentavam preservar a imagem do passado, numa ação de extrema violência regida pela preservação das normas sociais na construção de um ritual mortuário privado. Elas foram guardiãs de uma ideia de família em ruínas, resgatando a identidade do passado, a imagem de Aristeu, como única forma de vivenciarem o seu luto. O trágico estava presente na negação da mudança inscrita naquele corpo inerte, pois Aristeu não era mais Aristeu, era Diana.

*Figura 2-6: Sequência de frames sobre o espaço privado do ritual*



O trágico, evocado para dar espaço ao rito do luto, precisou ser construído não com purismo ou nostalgia, mas de forma crítica. Essa habilidade de mergulhar e investigar a construção de cada personagem, tendo a consciência das suas ações e motivações, criou uma cumplicidade entre as duas atrizes, tanto por elas verem o ofício da arte com a mesma ética quanto por compartilharem a mesma ancestralidade judaica.

Foi por meio dessa evocação de uma ancestralidade trágica que o trabalho com elas se iniciou, principalmente pela ideia de gesto dentro do ritual. Berta Zemel

fala sobre gesto ritualístico ao descrever seus pais, imigrantes judeus que fugiram da Polônia por causa do nazismo, no documentário *Retratos brasileiros: Berta Zemel*, dirigido por mim em 2011:

Eu procurava apagar os olhos do meu pai, as mãos da minha mãe, que eram muito dolorosas. Meu pai falava coisas bonitas com os olhos caindo em lágrimas. E minha mãe mexia nas coisas, no peixe, nas raízes que eram o prato da Páscoa. Era tudo tão doloroso, as mãos tremiam tanto, eram tão indelicadas no momento que não deixavam a gente ficar em paz. Essa paz a gente nunca conseguiu ter. Fora isso, quando eles não estavam, eu precisava de uma outra alimentação, do outro, eu não tinha o outro. Tinha duas pessoas queridíssimas, singelas, delicadas, fluídicas quase, de tanto horror, mas que só tinham a mim, que seria talvez alguma coisa de novo para eles, talvez. (Retratos Brasileiros: Berta Zemel, 2011)

Berta Zemel, ao descrever os ritos judaicos da sua infância, revivia os rituais de teatralidades ancestrais que, de forma inconsciente, habitaram o filme. Digo inconsciente porque a escolha de atrizes com ancestralidade judaica não foi feita de forma consciente, mas determinou uma qualidade do gesto ritualístico e a conexão entre ambas. Recorro novamente a Féral, focalizando outro aspecto do conceito de teatralidade, pelo qual o ator “modifica a perspectiva das coisas a fim de obrigar o espectador a ‘vê-las de maneira diferente’” (FÉRAL 2012, p. 9 apud THOMAZ, 2016, p. 310).

Nesse sentido o acesso de Berta Zemel à sua ancestralidade não foi apenas para evocá-la, mas para, de alguma forma, ressignificá-la, atualizá-la, subvertê-la em teatralidade. Féral conclui que “Ela (a teatralidade) implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada”. (FÉRAL 2012, p. 9 apud THOMAZ, 2016, p. 310) Essa “defasagem” a que Féral se refere foi descoberta por Denise Weinberg em ensaio, o que analiso mais à frente.

Berta Zemel quis, desde o início do processo de *Os sapatos de Aristeu*, ter a possibilidade de fazer parte consciente na parceria da construção do filme, sendo uma atriz que pudesse, do ofício da representação, trazer uma contribuição ou uma assinatura para o filme. Mas essa possibilidade de encontro precisaria de uma ética, de um pacto horizontal entre a relação da atriz Berta Zemel e do diretor René Guerra.

Eu estava diante de duas atrizes que se tornaram parceiras na *mise-en-scène*. Em muitos momentos esse diálogo se transformou num tipo de ajuda vital para a materialização da cena, para o acesso às camadas mais subterrâneas do filme, porque eu acredito que o diretor pode vislumbrar essas camadas, mas a função do

ator é agenciá-las. Só o ator consegue tocar e jogar com essa dimensão inscrita na ação da cena. O diretor, nesse sentido, é um observador que direciona o caminho a ser trilhado pelo ator, mas quem caminha por essa estrada rumo ao desconhecido é somente o ator. Essa aliança revelou-se extremamente necessária por mostrar que a junção de forças poderia gerar mais força. Depois de uma etapa de estudo de mesa, passamos para a construção das partituras físicas.

### 2.3. NOTA DE DIREÇÃO 1: AS MÃOS

Perguntei para Berta Zemel e Denise Weinberg, no primeiro ensaio, se o espaço definiria o ritual ou se o estado emocional seria o detonador dessa aura ritualística. Denise Weinberg abriu as mãos, pegou um copo de água e o levantou lentamente, desenhando no ar a intenção de um gesto na ação de segurar o copo. Depois de examinar o gesto, ela falou que a intenção gestual, imbuída de precisão e atenção, ao levantar aquele copo de água, era o que diferenciaria uma ação ritual de uma ação cotidiana. Essa compreensão de que o gesto definiria a força do ritual, “defasando” entre a cena e a vida, deu o tom dramático do filme (ver página anterior).

Enquanto o diretor se situa no território da observação do olhar da cena, o ator tem no seu próprio corpo esse território. O rito se transformou na criação dessa restrição, tanto para o corpo da atriz quanto para a imagem. Esse ensaio me fez perceber que a temporalidade de cada cena do filme teria uma dilatação. Qualidade esta que poderia gerar um outro tempo emocional para o espectador.

O paradoxo estaria numa ação ritualística regida pela violência da rejeição ao corpo, trazendo uma fricção na imagem de um ritual sagrado com um gesto profanador. Mas qual dos rituais do filme seria o sagrado? O ritual de montagem de Diana? Ou o ritual de desmontagem de Aristeu?



*Figura 2-7: Sequência de frames do filme sobre gestualidade ritualística*

O direito à identidade construída em vida pelas travestis seria a chave de todas as respostas, e o trágico seria mostrar que nem na morte elas conseguiriam ser respeitadas. Ao transformar o gesto ritualístico em um gesto de extrema violência, o filme produziu uma missa ambígua reveladora de um ressentimento (re-sentir o passado), tentando, de alguma forma, transcendê-lo ou apagá-lo. Essa ambiguidade foi necessária para toda a composição física das personagens de Denise e Berta.

A personagem interpretada por Denise era a da irmã de Aristeu, Clarice, uma mulher com uma fisicalidade ambígua, que transitava entre os gêneros, papéis sociais estanques do masculino e do feminino. Ao trabalhar a questão de gênero na fisicalidade da personagem Clarice, trazendo características masculinas, apontamos para um tipo de subversão às normas patriarcais herdadas por aquela família e para o símbolo central do filme: a personagem Diana/Aristeu. A subversão, nesse sentido, é também herdada, mesmo que de forma inconsciente, pela personagem, mas nunca pela atriz.

Denise Weinberg e Berta Zemel partiram de uma investigação pessoal e de desnudamento para chegar a uma camada interna, território híbrido entre as atrizes e as personagens, como se camadas da cebola fossem sendo arrancadas. Mesmo no trabalho de composição corporal descrito por Denise, seu percurso foi o de chegar ao miolo dessa cebola. Esse aspecto masculino foi garimpado dentro do seu repertório num primeiro momento, compreendendo, inclusive, a impossibilidade de executar matrizes nessa composição no tempo disponível dos ensaios, o que a forçaria a adotar uma outra abordagem processual, que requereria mais tempo de investigação e de apropriação dessa nova corporeidade. Em entrevista para o *making of* do filme, Denise Weinberg fala sobre a sua tessitura física:

Eu, por nascença, já trouxe na minha tessitura um polo masculino bem marcado, que convive com um feminino mais tímido. Sou uma pessoa muito mais yang do que ying, e isso é muito bom para a construção de um personagem, pois você pode brincar com esses polos que, na verdade, todo mundo tem.

A partir do relato de Denise Weinberg sobre a sua própria percepção dessa presença do masculino na sua “tessitura” física, perguntei qual seria a tessitura a ser construída para a personagem e se ela estava, naquele momento, construindo uma outra corporeidade. Denise respondeu que existe um limite nessa construção, principalmente para o cinema:



O ator não é uma máquina, tampouco um deus, ele não pode fazer tudo. Ele tem a sua própria natureza, que é diferente num e no outro, graças a Deus. Como um cantor de ópera: ele tem tessitura para baixo, barítono ou tenor. É o alcance da região da sua voz. Com o ator acontece a mesma coisa. Ele trabalha dentro de uma faixa/tessitura que pode ir do dramático ao cômico; o trabalho é que faz o repertório aumentar.



*Figura 2-8: Still da personagem Clarice (Denise Weinberg) olhando as travestis na porta da casa (Crédito: Verena Smit)*

Esse comentário de Denise Weinberg revela que aquele processo de fazer um curta-metragem era também um estudo entre linguagens. Denise estava ampliando o seu repertório com aquelas experimentações, ampliando a sua tessitura fílmica.

Enquanto Denise Weinberg investigava inicialmente a fisicalidade da sua personagem, Berta Zemel trabalhava com uma presença intensamente construída no silêncio. Ela pedia diariamente que eu retirasse todos os seus diálogos ou que, pelo menos, deixasse o mínimo de diálogos possível. Dizia que a sua personagem estava tecendo a sua presença no silêncio, pois só no silêncio ela poderia acessar as forças para o tecido da cena. A palavra esvaziaria a presença ou simplesmente daria vestígios muito claros da sua costura, forma gentil de dizer que a palavra do roteiro sublinhava o que já estava claro nas ações, o que consequentemente revelaria a sua

construção. Berta Zemel buscou desaparecer para que a personagem aparecesse; falar seria revelar, despotencializando a ambiguidade da sua personagem.



Figura 2-9: Still do set - eu e as atrizes Berta Zemel e Denise Weinberg (Crédito: Verena Smit)

No ensaio da cena que considero disparadora dramática do filme, em que a mãe corta os cabelos do filho, Berta pediu uma tesoura e pediu também que eu fosse o corpo naquele ensaio. Um dos procedimentos usados por mim foi o de fazer ensaios separados, inspirado no processo de criação do filme *Segredos e mentiras*, do diretor inglês Mike Leigh, descrito no documentário da BBC *Arena Making Plays, The Art and Work of Mike Leigh*<sup>12</sup>. O cineasta trabalha com a construção de biografias das personagens pontuando os ensaios em encontros descritos na gênese de cada um, passando por eventos que só justificariam ser vividos se as personagens se encontrassem na sua gênese. No caso de *Segredos e mentiras* as personagens principais só se encontrariam em cena. Toda a história pregressa de cada personagem exigiria ensaios separados para que o encontro deflagrador do

<sup>12</sup> Documentário disponível em: <<https://youtu.be/obh7IYg7WXI>> Acessado em: 18.06.2017.

estranhamento das presenças entre os atores também potencializasse o estranhamento na cena. Berta Zemel e Denise Weinberg não se encontraram com as atrizes travestis, para preservar esse estado de estranhamento.

Em ensaios individuais com as atrizes me tornei um tipo de diretor-ator-coringa que contracenava com elas. No ensaio específico da cena em que a mãe corta os cabelos de Diana/Aristeu, eu me deitei na cama no lugar do corpo, com a cabeça entre as pernas de Berta. Esperei de olhos fechados todo o tempo que Berta precisou para entender o que levaria aquela mãe a fazer aquela ação.



*Figura 2-10: Momento de concentração de Berta Zemel antes da cena do parto invertido (Crédito: Verena Smit)*

Do ponto de vista prático, era se despedir da imagem do filho que a mãe tinha trazido ao mundo, resgatando-a. Mas internamente, dessa perspectiva de dentro da cena, ela não sentiu que era apenas isso. Havia algo de misterioso na ação da personagem que Berta pediu que eu tivesse a humildade de esperar nascer, como contribuição para o seu processo e um tipo de renúncia à minha lógica de direção. Berta me convidou a entrar nessa “zona quente”, expressão que uso até hoje, no espaço de ação dos personagens no set.

Mesmo de olhos fechados – ou talvez exatamente por isso, pois os outros sentidos se intensificaram – eu senti que a minha cabeça entre as pernas dela era a

imagem de um parto invertido. Ao perceber que eu estava renascendo através da presença dela, um choro brotou em mim. Berta segurou a minha cabeça e disse que aquela mulher estava regenerando o que saiu do seu útero para entregá-lo ao útero do sagrado. Seu corpo se encostou na cadeira como se um cansaço a tivesse invadido. Sentei-me e perguntei o que ela havia sentido ou visualizado. Ela disse que era o cansaço de um parto que atravessava dois mundos, que aquela personagem era regida pelo sentimento de religiosidade, característica esta absorvida pela diretora de arte Maíra Mesquita, que posicionou alguns objetos referentes à religiosidade na composição dos espaços da mãe ou antimãe.



*Figura 2-11: Sequência de frames sobre o parto que atravessa dois mundos (Crédito: Verena Smit)*

Compreendi que o diretor acessa um lugar de materialização inicial que vai ser polido e “amalgamado”, palavra sempre repetida por Berta Zemel durante todo o nosso processo. Berta pedia para ela mesma amalgamar esse ouro, purificando todas as impurezas, como num processo alquímico. Sempre me dizia que a função do ator é amalgamar e encontrar alguma pedra nessa grande peneira de entulhos que é a vida. E a minha função era produzir entulhos que pudessem dar liga a esse processo de derretimento e/ou simbiose, mas acredito concretamente que a energia que derretia esses materiais, gerando uma temperatura tão quente quanto a do sol, veio dela, pois era esse o seu ofício.

Esse processo de ensaios com Berta Zemel e Denise Weinberg, estudo de mesa, gesto ritualístico, tessitura corporal e inconsciente “espiritual” das personagens, começava a me deixar seguro para o enfrentamento do olhar da câmera. Porém devo confessar que esse sentimento de tranquilidade alimentava uma ideia de controle – e essa necessidade de controle foi justamente o que me levou a fazer cinema e era o que, paradoxalmente, eu também precisaria confrontar. Porque onde existe controle demais existe consciência demais, e onde existe consciência não há lugar para a vida. Era da vida, do caos e do descontrole que eu precisava comungar a partir dali.

## 2.4. ATRIZES NA FRENTE DAS PERSONAGENS



*Figura 2-12: Still de Phedra D. Córdoba à frente da procissão (Crédito: Verena Smit)*

O segundo desafio que enfrentei, e o mais importante para a formação desse retrato do filme, foi o de encontrar um elenco de atrizes travestis que trouxessem sua presença marcada por todo o preconceito que aquele universo sofre cotidianamente. Gretta Starr<sup>13</sup>, atriz que interpretou Diana/Aristeu no filme, sempre falava que os diretores de cinema e teatro precisam trabalhar com atrizes travestis porque é mais barato, pois os efeitos especiais já estão prontos. O conceito do universo sob cuja ótica eu procurava investigar, o universo travesti, tem, na observação de Hélio R. S. Silva, o grau de complexidade que o termo demanda e do qual comungo, especialmente ao ressaltar a multiplicidade de possibilidades que o conceito agrega. Nas palavras do próprio autor:

Por outro lado, o termo travesti se aplica a um universo complexo e heterogêneo composto de intelectuais, artistas, prostitutos, transformistas ou transsexuais. Esse rico universo comporta, inclusive, descontinuidades irreconciliáveis. Transformistas que não toleram travestis, travestis que negam a autenticidade do transformista, artistas que desprezam os travestis

---

<sup>13</sup> Gretta Starr é atriz, transformista e diretora da Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo.

de rua – ou de pista, como mencionou um deles. A menção aqui não é a briga entre pessoas, incompatibilidades temperamentais, mas à própria negação de subcategorias no interior do arco de possibilidades dessa coletividade. É claro que há travestis que não se prostituem. E, muito provavelmente, o travesti que pratica a prostituição deve representar uma minoria insignificante no universo maior dos que praticam o travestismo. E há inúmeras outras possibilidades de viver a experiência travesti, inclusive mantendo a heterossexualidade. (SILVA, 2007, p. 29)

A obra de Silva foi uma leitura extremamente importante para esta dissertação, tanto do ponto de vista etnográfico quanto como exemplo de uma escritura poética que me inspirou na forma de descrever esse universo. Porém devo observar que os conceitos e as reflexões sobre esse tema nos últimos dez anos estão cada vez mais complexos, tanto do ponto de vista da linguagem escrita quanto no tocante à amplitude conceitual, que nos dias atuais parece ainda em processo de constante mudança. Essa citação de Silva é colocada como contemporânea ao momento em que eu fiz o filme, mesmo que hoje esse conceito tenha se ampliado e se modificado.

O que une essas múltiplas vivências do universo travesti, a meu ver, são os espaços de construção de conhecimento dessas artistas, gerando habilidades adquiridas nas suas próprias construções corporais, o que chamo de “teatralidade travesti”, a qual, aliada à performatividade de gênero das suas ações na vida como sobrevivência, é o ponto central dessa dissertação. A vida como espaço da formação da teatralidade travesti, uma teatralidade que, em muitos momentos, é acessada como forma de sobrevivência e de construção de uma poética do real, e que foi conduzida para a cena cinematográfica durante os processos dos meus três curtas-metragens.

Se o resultado desse aprendizado está inscrito no corpo, os espaços de sociabilidade onde ele é transmitido são as suas escolas: os teatros, clubes noturnos, cabarés e a própria rua ou pista, como é comumente chamada. A vida de uma travesti tem fronteiras bem definidas de interdição; muitas só transitam ao anoitecer pelas ruas do centro de São Paulo. Para aquelas cujas vidas é tentar ter um cotidiano minimamente comum, a luz do dia é um dos seus maiores desafios, porque, como dizia Phedra D. Córdoba<sup>14</sup>, a luz revela demais, ser travesti é estar nesse “entre”. Ela disse que não poderia se aproximar de um refletor porque seria revelada demais, nem

---

<sup>14</sup> Atriz travesti cubana radicada em São Paulo, que apresento no corpo deste texto.



tampouco poderia ficar no escuro, porque não seria vista.<sup>15</sup> Como a personagem Blanche DuBois, da peça de Tennessee Williams *Um bonde chamado Desejo*, que diminui a iluminação do pequeno apartamento da irmã para esconder as marcas do tempo em seu rosto.

A geografia espacial do corpo de uma travesti tem a ver com a sua fronteira, com espaços de interdição, ou seja, a sua geografia é a de um corpo barrado, que não é tratado como indivíduo amparado por leis protetoras. Enquanto cotidianamente se tenta alargar, com muita resistência, essas fronteiras, elas custam vidas até hoje.

Para esse destino errante, cujo maior desafio é atravessar tais limites, a “engenharia corporal” é a maior habilidade para uma outra construção, a de uma persona. Essa persona tem o poder de transpor os limites impostos pela sociedade, inevitavelmente encontrando na teatralidade uma forma de sobreviver. Diferentemente da construção da celebridade, a persona que algumas travestis constroem busca retirá-las de um tipo de anonimato que pode deixá-las mais vulneráveis à violência cotidiana. Estamos falando de uma tradição, de conhecimentos que passam pela oralidade, de construções de truques, artimanhas, constituindo uma forma de subverter normas de interdição. O que curiosamente me chama a atenção é que existe um tom para todo esse conjunto de habilidades: a escolha de um feminino artístico como referência.

Naquele momento eu buscava encontrar, no território da vida, atrizes que compusessem esse retrato junto com Berta Zemel e Denise Weinberg. A primeira atriz travesti que aceitou fazer parte do elenco foi Phedra D. Córdoba.

Num processo de mergulho e recordação, evocarei suas ações, sua forma de pensar o mundo e a arte, empreendendo, assim, o resgate da força da sua presença na ação artística que nos uniu e da qual pude ser testemunha.

Esse relato busca, de alguma forma, compartilhar um processo de criação em conjunto em que, inevitavelmente, nos confrontaremos com os conceitos de persona e de imaginação, e com alguns aspectos que podem ampliar a memória processual da construção da cena e das atrizes, num resgate e registro da vivência delas comigo. Esse tom narrativo na descrição dessa vivência busca deixar a presença de Phedra mais viva na escritura desta dissertação.

---

<sup>15</sup> Diálogo lembrado em processo de ensaio.

Dessa forma eu apresento Phedra D. Córdoba a partir das minhas lembranças:



*Figura 2-13: Phedra D. Córdoba no set (Crédito: Verena Smit)*

Nosso primeiro encontro foi num restaurante na Praça Roosevelt. Phedra saiu de uma apresentação no teatro Espaço dos Satyros, ainda segurando o seu figurino de cena. Sua maquiagem não me dava pistas se ela ainda carregava a sua personagem da cena ou se a sua própria maquiagem cotidiana fazia parte da imagem que ela queria que fosse vista na rua. Seu andar imponente refletia o reconhecimento da sua persona: mesmo que apenas naquele trecho entre o teatro e o restaurante, Phedra confirmava, a cada passo, ser a grande diva da Praça Roosevelt. Ela sentou-se à mesa, acendeu um cigarro e retirou o roteiro da sua bolsa. O roteiro estava todo amassado e cheio de anotações; ela circulara as falas, que já tinha contado, marcado e “quase” decorado. O fluxo de palavras que foi proferido durante as duas horas de conversa não caberia nesta dissertação; mas basicamente ela falava muito sobre a sua origem artística. Disse que, quando era um “viadinho” em Cuba, era colocada atrás do elenco, no fundo do teatro, colada na cortina. Ela era muito afeminada e por isso era escondida lá atrás pelo diretor envergonhado. Só lhe davam falas ridículas,

como “Viva la Cuba”. Mas como mulher, ela diz que deixou de ser figurante e virou figura.

A partir do momento em que a ouvir dizer isso, em cada gesto de Phedra ressoava em mim: “Eu deixei de ser figurante e virei figura”. Talvez eu tenha entendido, pela primeira vez, que a arte tinha também a função de libertar e proteger. Foi através dessa saída do anonimato que nasceu Phedra, nome inspirado na mitologia grega, Fedra, do grego φαῖδρός (*phaidros*), “brilhante”.

Phedra era uma dama que pontuava todas as suas intenções com o olhar, às vezes caricato e outras vezes trágico. O simples gesto de segurar aquela taça de vinho tinto transitava entre a felicidade de fazer cinema, o valor do seu cachê e uma crítica ao vinho barato. Seu cigarrinho, aceso na outra mão, trazia uma bruma atravessando essa paisagem. Porque o seu rosto, para mim, era uma paisagem. Ela disse que a sua personagem no filme parecia com a Condessa Mônica, uma travesti que tinha sido dona de um clube famoso chamado Nostro Mundo e em quem ela se inspiraria para fazer a construção da sua personagem. Intimamente eu queria que ela se inspirasse nela mesma, na sua própria persona; no seu olhar, no seu gesto, num volume que oscilava entre as *femme fatales* histriônicas dos filmes da década de 50, a cantora cubana La Lupe e uma velha senhora estrangeira que vivia solitária no centro da cidade. Uma complexa composição, sobreposta por camadas muitas vezes intransponíveis. Era uma diva, uma mãe da rua, uma deusa pagã – mais que estrangeira vinda de Cuba, ela era estrangeira na própria vida. Uma atriz que encontrou no Espaço dos Satyros, no centro de São Paulo, a sua família.

O gesto de Phedra revelava a teatralização do rito cotidiano. Denise Weinberg exercitava esse gesto ritualístico dentro do espaço de ensaio ao levantar sua mão, imbuída de uma precisão e de uma intensidade para a cena; essa mesma intensidade eu via em cada ação de Phedra naquela mesa do restaurante.

Enquanto o processo de ensaio com Berta Zemel e Denise Weinberg caminhava para o desaparecimento do ator na costura de um personagem, a necessidade que surgiu no encontro com Phedra era outra: como fazer para que ela mantivesse todas aquelas habilidades numa composição para a cena que não se sobrepusesse a ela mesma, ou seja, um modo de manter a sua persona na frente da personagem escrita. Porque estava claro que eu não precisaria trabalhar com outra composição; ela já estava pronta, já tinha todas as marcas da personagem que seria representada. O que Phedra propunha, no entanto, era uma outra composição, rica,

complexa, mas que poderia, naquele momento, se sobrepor, dando uma outra camada e assim deixando mais opaca aquela presença tão rica e desafiadora que estava na minha frente e que gerava marcas únicas.

A tessitura à qual Denise Weinberg também se referiu ao descrever o próprio processo de amplitude corporal (ver p. 33) se materializou inversamente numa concretude máxima quando me encontrei com Phedra. Por mais que a vontade dela fosse se reinventar, para mim era impossível desmontar ou reinventar a riqueza gestual e a própria consolidação daquela persona. Tantas camadas complexas estavam ativas na sua presença que o sentimento que brotava em mim era de que só por estar ao seu lado, tudo ao meu redor também se transformava.

Esse encontro me fez testemunhar uma presença embutida de teatralidade travesti, que está em constante mutação, principalmente quando seus agenciadores atravessam limites tantos corporais quanto políticos. Foi a partir desse encontro que comecei a refletir sobre um reconhecimento da diversidade de saberes que possuímos e de que eles são processos de marcas da história pessoal de cada um de nós. Essas marcas têm relação imediata principalmente com o universo das travestis e a ancestralidade judaica de Denise Weinberg e Berta Zemel, porque a presença delas implica um tipo específico de laceração, de fragmentação, que ao mesmo tempo as une e diferencia. A diferença é que as marcas do universo travesti estão abertas, são um perene estado de presença teatral no cotidiano. Sempre vejo com espanto essas marcas, pois suspeito que a sua amplitude, impressa tanto nas personas como na cena, esteja relacionada com a força vital e combativa de sobrevivência ao preconceito cotidiano. Essa marca, rasgada por onde as personas se amplificam, difere de outras marcas pela urgência de sobreviver ou de se expressar. “Deixei de ser figurante e virei figura”, retorno como um mantra à frase dita por ela.

No encontro com Phedra, seu histórico de vida – ela sempre dizia que tinha saído de Cuba antes da revolução, mas fez parte da primeira geração de travestis no Brasil, que, na época da ditadura, só podiam se montar como mulheres no palco – estava impresso em muitas marcas da sua presença, conduzindo-me para trás e para a frente, como se eu tivesse entrado numa máquina do tempo. Phedra foi a certeza de que eu precisaria não apenas trabalhar com a arte produzida pela vida mas também com a que sobreviveu a ela. Talvez essa seja também uma habilidade dos velhos: lembrar e recriar as lembranças a partir das suas marcas. Uma habilidade que Phedra tinha e com a qual eu tive o privilégio de conviver durante os dez últimos anos

de sua existência, ouvindo histórias que ela descrevia com um tipo de expansão corpórea todas as vezes que narrava as situações de risco e as situações cotidianas, sempre ressaltando que sua força estava na voz e que se a situação partisse para o embate físico ela perderia a sua força, desconstruindo-se dessas armaduras solitariamente em sua casa e cotidianamente montando-se para enfrentar a rua.

Phedra não só mostrou de forma generosa as suas marcas como as deixou em mim, demonstrando outra habilidade do artista, a de compartilhar, comungar. Nosso encontro produziu imagens profundas entre o seu passado, o meu futuro e o palco da cidade.

Suas narrativas pessoais não eram apenas descrições, eram imagens de vedetes, prostitutas, pombas-gira, deusas pagãs. Essa expansão do meu olhar, educado para temer aqueles corpos, era guiada pela arte. O campo expandido no qual escolhi ampliar a finitude do meu abismo interno se alargava, apontando para uma jornada de transformação pessoal, da qual a arte é agenciadora. Naquele momento eu teria outro desafio: o de como conduzir a construção da sua personagem sem perder a presença da sua persona.

A resposta, para mim, foi imediata: eu não trabalharia com a personagem que escondesse a atriz; trabalharia com uma atriz na frente da personagem, ou ao lado, mas nunca sobreposta por ela, mesmo que eu tivesse de reconstruir o roteiro, pois a persona construída com a liberdade da sua consciência era mais complexa e infinitamente mais poderosa que qualquer escritura tecida por mim no roteiro. Enquanto na investigação com Berta Zemel e Denise Weinberg o processo era de retirar camadas da cebola para chegar a uma delicada simbiose entre as atrizes e as personagens, com as atrizes travestis eu precisava aceitar cada camada sobreposta, cada armadura construída contemplando a beleza resistente de um exoesqueleto. Porque, como disse a eterna diva da Praça Roosevelt numa discussão que tivemos após uma entrevista no documentário *Quem tem medo de Cris Negão?*, que analiso no próximo capítulo: “Quando eu minto, René, sou mais verdadeira do que você”.<sup>16</sup>

Ao nos despedirmos, ela estendeu a mão por um tempo, deixando-a suspensa, e eu, no desespero de não ser desrespeitoso, fui compelido a beijá-la, selando o nosso pacto artístico. Com a sobancelha arqueada, olhar baixo, um olhar de autoridade, ela confirmou com um sorriso nos lábios que o seu gesto tinha gerado

---

<sup>16</sup> Essa frase foi pronunciada nos bastidores do documentário *Quem tem medo de Cris Negão?*

a resposta certa no meu. Nosso pacto, implícito naquele gesto, era a confirmação de que eu a considerava uma verdadeira diva, uma artista. E assim decidimos trabalhar juntos.

## 2.5. NOTA DE DIREÇÃO 2: OS PÉS



Figura 2-14: Os pés de Diana/Aristeu (Crédito: Verena Smit)

Fiz na minha casa uma leitura do roteiro para um grupo de atrizes travestis. Elas chegaram todas num único veículo, um Eco Sport dourado, dirigido por uma travesti negra grandalhona. Ela estava vestida com um *short jeans* curtinho, tinha duas pequenas tranças e seios apertados numa mini-blusa que deixava à mostra várias cicatrizes, ostentadas com um certo orgulho, o mesmo orgulho de um sobrevivente das guerras. Anos depois descobri ser ela a grande lenda viva do centro de São Paulo, a temida Cris Negão. Naquele carro dourado meus olhos viram, pela primeira vez, Divina Núbia, Cristiane Jordan<sup>17</sup>, Dayane Callegare<sup>18</sup>, Paulette Pink<sup>19</sup> e Gretta Starr.

---

<sup>17</sup> Cristiane Jordan é tema do documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* e será apresentada no capítulo seguinte.

<sup>18</sup> Dayane Callegare é modelo T e atriz de filmes eróticos.

<sup>19</sup> Paulette Pink é uma atriz transexual brasileira formada em teatro pela USP e em Artes Plásticas pela Unesp. Destacou-se na carreira artística por sempre estar vestida de *pink* e por seu trabalho como humorista, tornando-se uma das *drag queens* mais conhecidas no Brasil.

Elas saíram do carro com a delicadeza de damas hiperbólicas, apesar de estarem completamente espremidas no pouco espaço do veículo.

Estávamos sentados no meu pequeno apartamento em Santa Cecília, e o sentimento que pairava no ar era de medo. Eu sentia um medo atroz de não conseguir convencê-las a participar do filme, pois era nítido que eu precisava mais delas do que elas de mim. Sem a presença daquelas grandes mulheres – grandes no tamanho, no volume e na estirpe – que vivenciavam as mais cruéis realidades do preconceito e que ali sorriam, transformando a violência num ato de resistência, de beleza, o filme perderia o sentido.



*Figura 2-15: O vestido de Nana Vogueel usado na cena inicial (Crédito: Verena Smit)*

Minha intuição precisava daquelas presenças para a materialização da vida que poderia invadir o espaço privado do filme, pois a presença de uma travesti é um evento de fricção entre os gêneros, o que eu considero um evento imagético, duas imagens em uma só, borradas e transformadas numa terceira presença. Como a minha forma de filmar é bastante apolínea, eu precisava da imagem dionisíaca presente nelas. Por outro lado, eu tinha medo de não conseguir dirigir aquelas figuras de personalidade extremamente forte e complexa. Se com Denise e Berta eu tinha duas aliadas e com Phedra a bênção de uma diva matriarcal, aquele grupo de atrizes,



com gestos grandiosos, olhares atentos e presença de uma feminilidade misteriosa e expansiva gerou em mim, pela primeira vez, uma imagem de coletivo.

Eu seria capaz de conseguir conduzir um processo que as deixasse livres dentro de um *set* extremamente controlado? Será que os volumes gestuais não destoariam naquela *mise-en-scène*? E, principalmente, será que elas se permitiriam ser dirigidas por um diretor que estava fazendo seu primeiro curta-metragem? Acredito que o medo em si faça parte desse universo, como bem escreveu o antropólogo Marcos Benedetti (2005) na sua pesquisa de campo com as travestis de Porto Alegre. Mas o medo também nos coloca em situações em que a ética deve sobreviver sem intermediários. Nessas horas conhecemos realmente o outro, em situações limítrofes de medo. No final da leitura o medo se desfez através de um depoimento de Divina Núbia, que revelou que aquele grupo tinha vivenciado a preparação do corpo de Nana Voguel, conhecida entre elas como a Eterna Miss. Esse coletivo, já no primeiro encontro, unificou-se na partilha da vivência do enterro de uma travesti amiga. O argumento do filme coincidia com uma experiência recorrente entre as atrizes travestis: uma enterrar a outra ou uma preparar a outra em situações-limite.

Gretta Starr falou que um vestido branco, customizado com pequenas pérolas, tinha sido a herança deixada pela sua amiga Nana Voguel. Esse vestido se tornou um objeto de extrema importância para a preparação daquele elenco; a partir dele toda a primeira cena foi construída, revivida através do gesto que cada uma tinha vivido com Nana. Foi esse objeto possuidor da ausência de Nana o desencadeador das ações da cena inicial do filme, que evocavam, na memória das atrizes, um sentimento de solidariedade raro hoje em dia. Cada atriz reconstruiu cada ação na preparação do enterro de Nana, rememorando, homenageando e principalmente relembando que o centro da cidade já teve outra ética. Como disse Gretta Starr, “já houve uma época em que a gente dizia, mexeu com uma, mexeu com todas”.

Essa memória coletiva que estava presente na ação de preparação do corpo de Nana seria utilizada novamente na presença do vestido. Uma lembrança que unia um universo com relações extremamente múltiplas e complexas, possuidor de rituais simbólicos da vida das travestis. Rituais de nascimento (aprendizado da construção corporal) e rituais de morte (dissolução dessa identidade) se uniam por uma memória coletiva de afetos, ali honestamente dispostos para potencializar a primeira cena do filme. Nascer e morrer uniam aquele grupo. Era como se elas relembassem as suas amigas que morreram, agradecendo umas às outras

exatamente nesses dois momentos de decisões extremas, o nascer e o morrer, tornando-as mães, madrinhas e protetoras umas das outras.

Nessa época, e infelizmente ainda hoje, para as travestis que estavam ali sentadas a morte, ou a iminência dela, firmava essa aliança. Não havia autonomia em relação aos seus desejos depois da morte, que só poderiam ser realizados através de outras mãos, daquelas que sobreviveram e que sabiam o valor da luta por uma identidade. A morte é presente na vida cotidiana de cada travesti, tanto a morte natural quanto as causadas pelo processo de aplicação do silicone industrial e, principalmente, as relacionadas com a violência transfóbica.



*Figura 2-16: Diana/Aristeu (Gretta Starr) e Dayane Callegare (Crédito: Verena Smit)*

Todas que ali estavam presentes sabiam que a sua existência lidava com esses confrontos diários. Mas que os seus afetos ainda em vida gerariam uma corrente de solidariedade que poderia fazer com que a sua identidade construída fosse respeitada no ritual do luto, o que normalmente não acontece, pois elas são entregues à família biológica.

Cristiane Jordan, conhecida como Cris Negão, levantava-se de cinco em cinco minutos para ir ao banheiro. Numa das suas ausências eu perguntei se ela

estava se sentindo bem ou se algo a incomodava naquela reunião. Gretta me ensinou que o silicone muda de lugar e que adormecia as extremidades do corpo de Cris, podendo se alojar nos pés por causa da gravidade, criando as famosas “patinhas de elefante”<sup>20</sup>. O silicone industrial e a hormonização geram vários desconfortos para as travestis, um dos quais é a falta de irrigação sanguínea, gerando dormência nos pés e inchaços nas mãos. Entre outros problemas que o silicone pode gerar, Núbia descreveu uma mudança na consistência da pele, como um tipo de plastificação, que teria dado origem à frase: “Onde tem silicone não se belisca”, usada também como advertência, um aviso: não mexa com uma travesti porque ela não é fácil de ser ferida, pois até a sua pele tem um tipo de proteção.

Os hormônios geram retenção de líquido nas extremidades do corpo, de modo que se as mãos ficam muito tempo abaixadas, as veias masculinas saltam. O gesto de elevar com leveza as mãos para cima não era uma mímese inspirada na performance de Carmen Miranda, mas uma forma de não deixar as veias masculinas saltarem, escondendo qualquer vestígio do masculino. Essa informação me fez perceber os modos como as travestis hormonizadas e com silicone se apropriam da sua própria “engenharia corporal”, transformando uma limitação em teatralidade travesti, podendo, inclusive, partir dessa mesma limitação um gesto artístico concreto.

Tanto o gesto descoberto no ensaio com Denise Weinberg quanto aquele que me foi revelado como um código no universo das atrizes travestis habitavam, a meu ver, o mesmo espaço ritualístico. Muito do gesto do universo travesti parte da construção corpórea (limites, forças, risco), mas é conduzido para uma estética gestual que se torna signo do próprio universo. O gesto que eu vi se apresentar revelava um tipo de código de um grupo. Cristiane Jordan estava desconfortável com o banquinho onde ela estava sentada. Então fui até o vizinho e pedi emprestada uma cadeira. Sentada com mais conforto, ela conseguiu ouvir a leitura até o final.

Esse desconforto nos fez falar sobre o símbolo dos sapatos, presente no título do filme. Elas me perguntaram como eu tinha chegado a esse signo tão importante para as travestis, já que a minha vivência não era íntima daquele mundo. Eu falei que a motivação para aquela construção simbólica vinha de *O mágico de Oz*, dos sapatos vermelhos de Dorothy e da frase que ironicamente geraria toda a dramaturgia do filme: “Não existe melhor lugar do que o nosso lar”. Elas falaram que

---

<sup>20</sup> Efeito quando o silicone industrial desce para os pés, sendo chamado dessa forma pelas travestis naquele momento.

os sapatos eram um dos objetos mais importantes e mais vitais para a sobrevivência das travestis na rua. Primeiramente porque era muito difícil encontrar sapatos femininos para pés com numeração grande e porque, quando encontrados, eles não eram resistentes. Precisando estar sempre bonitas e alertas, prontas para reagir contra possíveis agressores, os sapatos, além de atraentes, tinham de resistir a qualquer situação de violência na rua e também deveriam poder ser usados como arma.

Gretta Starr, no final do encontro, perguntou se eu já havia escolhido a atriz que representaria a personagem de Diana/Aristeu. Aquela decisão era muito importante e ainda não tinha sido tomada, porque, além do fato de Diana/Aristeu ser uma personagem central, desencadeadora de todas as motivações emocionais do filme, a atriz que se dispusesse a fazer aquele papel precisaria trabalhar com um sentimento de resiliência, pois, como um manequim exposto para a câmera, ela conteria na passividade uma forma de resistência. A entrega do corpo da travesti à sua família de origem teria de ser compreendida pela atriz como um último gesto de desapego rumo à reparação com a família. Gretta me perguntou por que Diana decidiu entregar seu corpo para a mãe. Respondi que sempre a boa filha à casa torna. Existem certas questões que parecem improváveis se pensadas como realidade, mas que na ficção, embora apenas na utopia em que a arte é construída, eu gostaria de reconciliar; seria como se um círculo se fechasse, para que houvesse um sentimento sobre o quanto foi perdido por causa do preconceito dentro do núcleo familiar. Porque a decisão da personagem Diana de se entregar para a mãe seria vista como uma última tentativa de diálogo, um diálogo silencioso e íntimo. Ficamos em silêncio por alguns instantes. Gretta disse que a nudez das cenas não a incomodava, mas que ela compreendia o porquê de Diana decidir voltar àquela casa. Trocamos olhares com uma cumplicidade de quem tem vínculos pessoais partidos e ela se ofereceu para fazer Diana/Aristeu. Ela seria o corpo-símbolo do filme.



Figura 2-17: Divina Núbria e Paulette Pink sendo dirigidas por mim no set (Crédito: Verena Smit)

Os ensaios com esse grupo foram planejados em dois momentos: o primeiro completamente centrado no objeto do vestido, que direcionava as ações de preparação do corpo, trabalhando com a “memória emotiva”, e na ação que o objeto disparava nas atrizes. Uma memória materializada na ação de preparar o corpo ampliaria sobretudo os “campos de atenção”, que, como Matteo Bonfitto afirma sobre as técnicas de Stanislavski, geram uma “concentração da atenção” (BONFITTO, 2011, p. 29), neutralizando a interferência do olhar do espectador e fazendo com que o ator se ancore na cena através de uma ação física específica.

Todos os espectadores atrás da câmera (equipe técnica) eram o alvo inicial das ações das atrizes, que os consideravam espectadores num palco. A relação mediadora entre olhar para si e olhar para o outro é também característica do cinema. Se a equipe representa essa outra presença, a de um público que reage à ação da cena, retirando de dentro da *mise-en-scène* o foco das atuações, o ator amplifica a sua gestualidade para fora do quadro, inevitavelmente deixando de se relacionar com os elementos constitutivos da cena.

O olhar de sedução ao qual as atrizes eram habituadas retroalimentava a ação, mas estava ampliado para longe da câmera. Então eu precisei direcionar esse vínculo para mim, posicionado ao lado da câmera. Esse direcionamento exigiu exercícios específicos de concentração e contenção, fazendo com que ambos, atrizes e equipe técnica, deixassem de comungar dessa conexão. Essa decisão gerou um sentimento de extrema angústia para as atrizes, porque o espectador é sempre uma medida do quanto a energia da cena pode afetar e ser afetada por essa comunhão.

Essa costura solitária, que gera um isolamento dentro do processo do *set* de filmagem, eu visualizo como um casulo, necessário para a construção das personagens em cinema. O ator de cinema não pode se isolar completamente da equipe; ele precisa gerar um espaço meditativo dentro do caos, permeável a ele.

O segundo momento foi a composição de uma ideia de coro trágico que se formaria na frente da casa, em estado de suspensão silenciosa. Continuávamos a trabalhar com a “memória emotiva”, agora não disparada por um objeto, mas pela própria biografia das atrizes, na ação de caminhar. A procissão que se formaria nessa caminhada sempre estava relacionada com o próprio caminhar individual de cada atriz. O individual que estava fragmentado pelo caminho se uniria nessa formação de resistência.

Essa sequência trabalhou com a construção dramatúrgica gerando a tensão da imagem que as travestis construíram no imaginário social, uma imagem estigmatizada que projetaria no espectador uma violência comumente relacionada com as reações das travestis diante de mais uma situação de interdição. Era o que eu buscava desconstruir com a espera silenciosa e respeitosa desse coro.

Phedra liderava a procissão, em exercícios que estimulavam o caminhar das atrizes relacionando-se com a sua biografia. Cada uma falava sobre os seus passos, sobre os seus deslocamentos, trajetórias individuais de uma vida, representada pelo caminho em que seus pés já tinham pisado, desde a saída da casa no interior, “caindo no centro”<sup>21</sup> da metrópole e atravessando as fronteiras de outros países. Esse exercício fez com que eu escolhesse a música *Gracias a la vida*, da compositora chilena Violeta Parra, como a única verbalização desse coletivo, entoada por Phedra como uma oração. Essa música, por ser latina, evocada por uma atriz cubana, também reforçaria a amplitude do território onde a violência de gênero atinge brutalmente as construções do feminino, nesse caso a América Latina.

*Gracias à la vida que me há dado tanto / Me há dado la marcha des mis pies cansados / Con ellos anduve ciudades y charcos / Playas y desiertos, montañas y llanos / Y la casa tuya, tu calle y tu patio. Gracias.*<sup>22</sup> (PARRA, 1966)

---

<sup>21</sup> Termo usado pelas travestis que indica início de uma jornada, ou de uma nova forma de sobrevivência, comumente vinculado à prostituição.

<sup>22</sup> Agradeço à vida que me deu tanto / Me deu a marcha de meus pés cansados / Com eles andei cidades e charcos / Praias e desertos, montanhas e planícies / E a sua casa, sua rua e seu pátio. Obrigada



*Figura 2-18: Phedra D. Córdoba caminha à frente da procissão  
(Crédito: Verena Smit)*

O momento em que esse coletivo parou em frente à casa fez surgir um novo movimento nos ensaios. Depois de improvisarmos situações com reações diversas, intimidações, xingamentos, apontando sempre para uma resistência ativa, um novo movimento, que não estava na amplificação nem na verbalização, apresentou-se no esvaziamento através do cansaço da caminhada.

A exaustão se mostrou com uma potência que uniria todas as histórias individuais. Esse estado de exaustão, simbolicamente, representou a trajetória trágica de toda uma comunidade, de uma coletividade. Também fez com que as atrizes entrassem num estado meditativo e mais reflexivo, reduzindo o gestual e paradoxalmente ampliando a sua presença, num desvelamento contemplativo. Perceber que a intensidade não está necessariamente no estado de prontidão, expandindo para fora, foi também um grande aprendizado. As cenas dramaturgicamente desenhadas para que o sentimento de confronto fosse vivenciado pelo espectador não precisavam corresponder ao estado das atrizes. Como se uma outra camada, mais invisível, estivesse atravessando a cena e deixando-a mais ambígua.

Mais uma vez uma ponte entre os dois processos se construiu. Enquanto Berta acessava um estado solitário para dentro, atingindo o inconsciente da sua personagem, o coro trágico se apropriava de um outro silêncio, projetando esse estado para fora, unindo um coletivo.

## 2.6. NOTA DE DIREÇÃO 3: A PALAVRA “AÇÃO”

Enquanto o filme pedia esse estado de silêncio, Phedra D. Córdoba era extremamente resistente a essa ideia. Como ela mesma havia dito anteriormente, sua força estava no verbo. Era o próprio verbo que desencadeava a sua presença, parte vital da sua persona. E o verbo também era disparado por mim. Porque todas as vezes que eu falava a palavra “ação” – em voz alta para que a equipe inteira ouvisse – Phedra acionava imediatamente todo o seu repertório de vida, acessando, como uma boia salva-vidas, suas habilidades como cantora, atriz e dançarina, sua lógica própria de cena, com qualidades outras que vinham multiplicadas e amplificadas, o que eu nunca tinha presenciado nos ensaios.

A palavra “ação” fez com que Phedra se rebelasse contra a minha direção e contra a própria *mise-en-scène*, mudando todos os direcionamentos feitos por mim durante os ensaios. Ela improvisava livremente, mas como a sua experiência estava sempre relacionada à proporção do olhar do espectador no palco, sua presença fílmica simplesmente escapava ao quadro: ou pela amplificação, ou pela saída das marcas, ou pelo exagero histriônico, revelando nessas características uma vontade de confrontação e sedução ao olhar de todos no *set* de filmagem. A câmera era o alvo de uma atuação que quebrava a quarta parede naturalista, pois Phedra olhava para dentro da câmera ou transformava aquele dispositivo num simples elemento cênico e a figura do diretor no opositor de uma necessidade de expressão, da urgência em afirmar a sua persona. Eu sabia que tinha convidado uma atriz com personalidade forte, uma atriz com os traços histriônicos dos atores e atrizes do teatro de revista, nos quais as suas personas era o que chamava o público. Porém em nenhum momento do ensaio essa presença energética e física tinha se apresentado.

A primeira sensação que me invadiu foi a de que eu tinha sido traído ou secretamente manipulado. Que ela havia escondido as suas vontades, o seu ponto de vista, durante todo o processo de preparação. E essa rebeldia complexa gerou um sentimento de assombro e uma curiosidade. Hoje me dou conta de que Phedra gerou uma força que ela estava acostumada a usar; para ela, existir como atriz exigia que aquela intensidade visceral chegasse a um grau de expansão que eu nunca poderia filmar, por inexperiência, por não ter me planejado e principalmente pelo fato de o filme não ter esse registro de atuação. Essa situação foi a nossa primeira luta de



forças, uma luta que se repetiu em todos os nossos trabalhos e cujo valor só fui perceber realmente anos mais tarde.

Durante os ensaios tínhamos treinado a regulação desse volume, o foco, a atenção e, principalmente, um alcance de voz e gesto que encontraria na relação entre a sua posição na cena e a minha ao lado da câmera essa medida de amplificação. Em momento algum durante a sequência do coro trágico eu busquei construir a cena de forma emocional; minha lógica era simplesmente espacial, mas Phedra trouxe uma lógica de interpretação estética. Se eu estivesse distante, ela poderia medir a sua amplitude; se eu me aproximasse, a diminuição deveria ocorrer proporcionalmente.

Eu tinha a função de ser um equalizador desses tons, não apenas dela, mas entre todos do elenco. Phedra não apenas se rebelava individualmente como estimulava a necessidade das outras atrizes de utilizarem as suas próprias formas de representação, transformando o *set* quase num motim. (No próximo capítulo desenvolvo essa questão com o conceito de “*auto-mise-en-scene*”, de Comolli.) O que foi acionado por Phedra foi a própria persona Phedra, de forma inteira e indomável.

Essa persona já tinha se apresentado no segundo dia de filmagem, quando numa reunião urgente pedida pelas atrizes Phedra fez uma reclamação sobre o maquiador. Inicialmente ouvi o tom debochado da reclamação como um capricho, mas durante a “rebelião da maquiagem” fui percebendo que todas aquelas atrizes eram maquiadoras profissionais especializadas na sua própria construção.

A maquiagem é uma composição importante da construção do feminino para aquele universo. As travestis têm um repertório extremamente claro – e insuperável entre os maquiadores – de conhecimento do seu próprio rosto, das angulações, do cabelo como moldura que revela e esconde traços faciais. A única interferência que o maquiador queria fazer nesse desenho facial era exatamente o que eu tentava obter com a gestualidade, pois o espaço público da rua ou do palco determina o tamanho do desenho.



*Figura 2-19: Phedra D. Córdoba no camarim (Crédito: Verena Smit)*

Todos os traços lembravam a maquiagem do balé clássico, ampliando os olhos, aumentando os lábios. O entendimento de que elas estavam acostumadas a se construir para serem vistas à distância, para o público - traço de espetacularidade amplificado pelos aparatos femininos - mostrava também que algo na minha direção também se ampliava: os seus instintos. O que eu tinha conhecido nos ensaios era apenas apresentação introdutória de uma estrutura esvaziada que seria preenchida pelo estado de urgência do *set*, que amplificava a presença delas.

Essa energia se manifestaria no *set* de forma intensa e plena na sua rebeldia, disparando uma presença gigantesca, fazendo com que essa outra nova Phedra se ampliasse do ponto de vista corporal. Parece que eu estou descrevendo a manifestação de poderes sobrenaturais, mas me refiro a uma amplitude de intensidade de pulsão de vida que fazia com que aquela atriz travesti de 70 anos tivesse mais energia que um grupo inteiro de teatro de rua.

Procurei estratégias não ortodoxas para conseguir chegar ao tom do filme. Reuni-me secretamente com a equipe e decidi filmá-la sempre no “ensaio geral”. Esse artifício, de tentar registrar um estado corporal intermediário, era necessário para que Phedra fizesse minimamente o que foi acordado nos ensaios, respeitando o quadro,

o foco e as marcas da cena. Essa seria a única forma de podermos ancorá-la minimamente dentro do espaço do quadro, dentro do foco, para poder ser filmada. O código entre mim e a diretora de fotografia era “ensaio geral”, palavras que faziam toda a equipe entender que filmaríamos de fato, enquanto Phedra pensava ser apenas um ensaio pré-filmagem.

Um dos *takes* mais complexos do filme foi a recitação de “Gracias a la vida”, quando a câmera de 15 kg estava nas mãos da diretora de fotografia, enquadrando, em close, o rosto de Phedra. Nesse exato momento de tensão, pois esse plano seria um dos poucos fora do tripé, Phedra perguntou por que todas as vezes que eu dizia “ensaio geral”, todos faziam silêncio e ela ouvia um barulho vindo da câmera, e quando eu falava “ação” a diretora de fotografia olhava para o lado, fazendo as unhas. A minha artimanha tinha sido descoberta; e eu me sentia como uma criança sendo repreendida. Phedra percebeu que durante todo o processo de filmagem aquele estado de prontidão total nunca tinha sido filmado enquanto eu falava a palavra “ação”, revelando que toda a equipe tinha encenado filmá-la.

Sua provocação, exatamente no momento de filmar um plano-sequência, confrontou-me com uma quebra do pacto feito por ambos. Eu, surpreendido com a sua descoberta, rendi-me também ao que ela ofereceria, da forma que ela gostaria de fazer, ou seja, dirigindo a si mesma e acessando a sua própria forma de atuar.



*Figura 2-20: Stills do plano sequência onde Phedra D. Córdoba canta "Gracias a la vida" (Crédito: Verena Smit)*

Concordamos em filmar da forma como ela queria. Depois de duas tentativas – em uma delas, duas castanholas, provavelmente escondidas no seu figurino, apareceram do nada, fazendo Phedra sapatear com uma força que evocava o flamenco, uma força lindamente intensa, mas completamente destoante do filme – eu parei. Ajoelhei-me aos seus pés e pedi que ela confiasse em mim. Disse que sabia que ela era uma atriz e tinha um grande conhecimento do palco, mas que sobre a câmera e a forma como o público a veria, ela precisava acreditar em mim. "Dessa câmera entendo eu." E se ela não pudesse fazer isso, nosso pacto teria de ser desfeito, porque eu não iria nos expor. Falei que às vezes o nosso melhor não é necessariamente aquilo de que a cena precisa.

Phedra D. Córdoba ficou me olhando em silêncio sob as suas sobrancelhas arqueadas e disse que faria da forma “fraquinha” que tínhamos ensaiado. O resultado dessa negociação está no filme, em que, por mais que eu tenha conseguido conduzi-la a uma energia mais contida, ela olha para a lente de soslaio.

Um outro momento em que existiu um diálogo decisivo para a cena aconteceu entre mim e Berta Zemel. No cinema as cenas não são filmadas em ordem cronológica. A primeira cena que Berta filmou foi a última fala da sua personagem. Ela iria até a janela do seu quarto e jogaria uma mecha de cabelo do seu filho dizendo: “Vá embora, vá, vá”. Eu pedi para Berta ser dura, mandando-o embora novamente, pois a cena poderia ficar com um tom melodramático, caso não criássemos uma oposição entre o gesto simbólico e o estado emocional. Berta olhou nos meus olhos e disse que poderia fazer da forma com que eu estava pedindo, mas que aquele tom iria modificar tudo o que ela havia tecido internamente na sua preparação.

Perguntei então de que forma ela diria. Qual seria a forma mais coerente para manter esse sentido interno. Ela não respondeu. Pedi respeitosamente que eu visse uma forma de ela juntar as duas forças que se apresentavam: uma vinda de mim e a outra vinda da cena. Só tínhamos película para filmar um *take*. Como a cena era na janela, numa atmosfera crepuscular, o tempo do pôr do sol também precisaria ser respeitado. Tínhamos vinte segundos de película no final de um rolo de cinco minutos. Caso não conseguíssemos o resultado, teríamos de esperar que o rolo fosse trocado, o que provavelmente alteraria a luz, precisando de um outro desenho de luz com refletores.

Essa decisão poderia gerar efeitos complicadores, inclusive técnicos. Porém eu decidi preservar toda a construção invisível que internamente estava sendo protegida pela atriz e que, segundo ela, quebraria toda a sua lógica emocional interna. Preferi arriscar filmar com esse outro tom, um tom que nem ela mesma tinha certeza de como sairia mas que seria o resultado da tentativa de “amalgamar” as forças da cena. Decidi ouvi-la. O resultado foi que Berta trouxe uma ambiguidade. Ela de fato juntou duas forças, a dela e a minha. O mistério, ou a coincidência da vida, fez com que a sua imagem na revelação daquele único plano velasse, ou queimasse, como se diz em fotografia. A imagem queimou no final do *take*, depois que toda a ação foi concluída, para finalmente ser invadida por um branco que pareceu ter sido expandido pela cor do seu próprio cabelo. Berta pediu que eu perdoasse a personagem dela.

Pedi e eu respeitei. Para Berta, a personagem estava na frente tanto dela quanto de mim.



*Figura 2-21: Frames da sequência final*

A descrição desses dois processos não é posta aqui para que haja qualquer tipo de comparação. Como já disse anteriormente, são camadas descortinadas ou cortinadas, mas que revelam o diálogo de duas atrizes em processos diferentes com um diretor em busca de algo maior: o filme. Foram naturezas opostas, com qualidades específicas que se tornaram complementares na composição do retrato.

Essas situações, em que o diálogo entre o ator e o diretor precisa ter um sentimento de confronto, são também um espaço extremamente delicado, pois os confrontos naturais de processos acontecem para que nasça uma terceira força, a força do filme. Compreendo diretores que não querem ter esse diálogo no set, pois eles também agenciam informações e problemas que não podem chegar aos atores. O diretor é o mediador, e se ele não tiver absoluta certeza de que os atores estão lutando pelo filme não existe a necessidade dessa abertura.

Esses confrontos que aqui exponho geraram afetos e fricção na imagem e na própria relação entre as atrizes e o diretor. Caso essa experiência tivesse resultado num boicote ao filme, provavelmente eu não poderia falar a partir da mediação entre essas duas funções. O que quero dizer é que se tudo o que passamos não tivesse gerado um resultado positivo eu talvez trabalhasse com atores de forma mais distanciada.

Com Phedra o confronto foi deflagrador e marcou toda a nossa vivência, uma vivência curta, apenas dois filmes, mas que sempre é lembrada exatamente neste aspecto: o aspecto da luta entre duas forças dentro da cena, da rebeldia que revela o dispositivo cinematográfico, da persona que revela que todos somos personas, mas que, da mesma forma que Berta fez no ensaio do parto, me convida a entrar na cena e ser afetado.

Das atrizes que convidei para a leitura do roteiro, a única que não participou das filmagens foi Cristiane Jordan. Na época ela disse que cinema demora muito para acontecer, e , acompanhada do namorado viajou para Florianópolis no seu Eco Sport dourado. Um imenso assombro me invadiu quando, em 2008, eu soube que ela tinha sido assassinada.

A lembrança das atrizes travestis e das suas personas seria um segundo passo de aprofundamento sobre esse universo.

### ***3. QUEM TEM MEDO DE CRIS NEGÃO?***



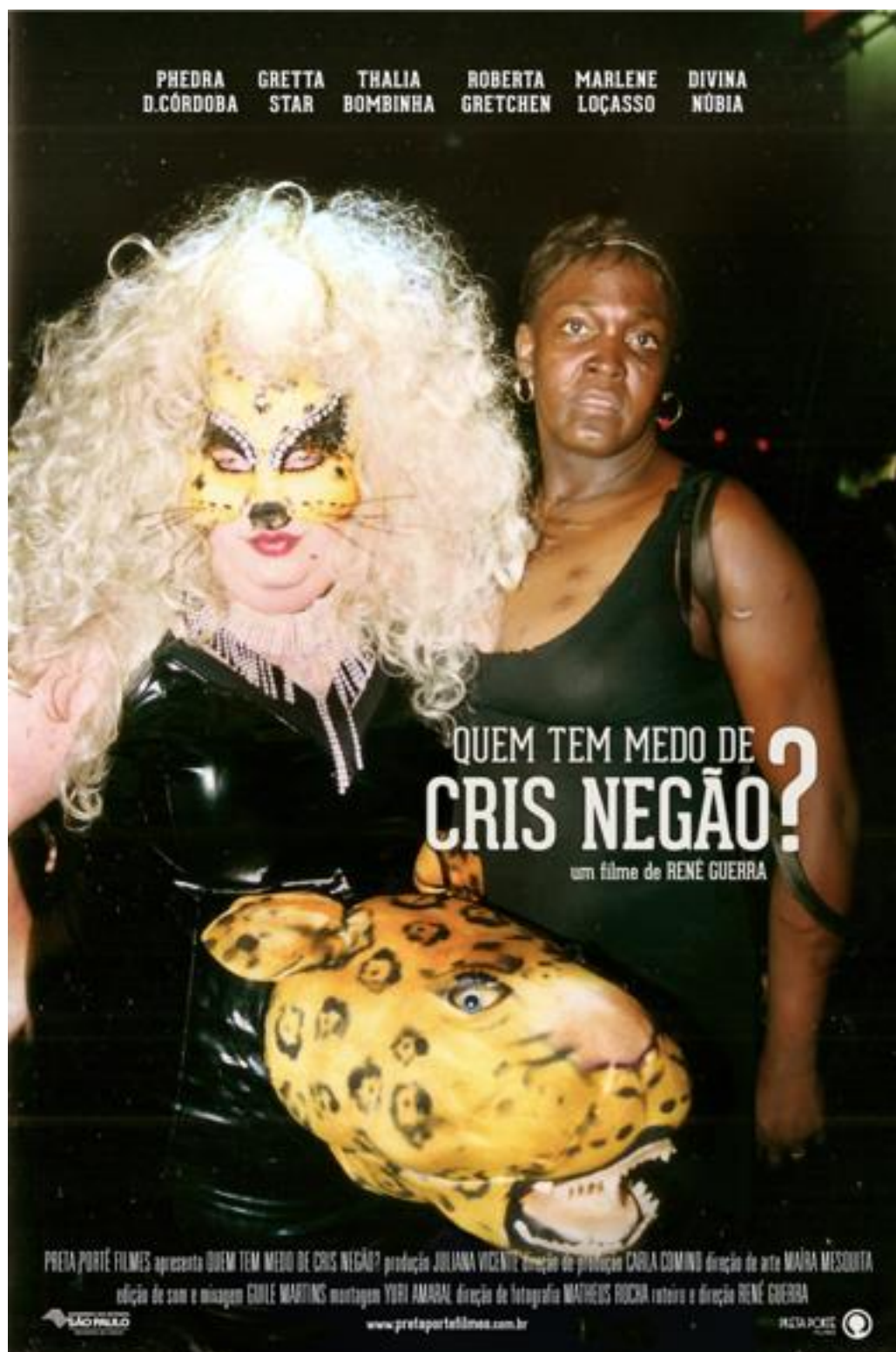


Figura 3-1: Cartaz do filme (Design: Marcia Beatriz Granero)

## **SOBRE O FILME**

*Título original:* Quem tem medo de Cris

Negão?

*Duração:* 25'

*Ano:* 2012

*Suporte de captação:* HD

*País:* Brasil

*Gênero:* Documentário

*Colorido*

## **SINOPSE**

Cristiane Jordan, ou Cris Negão como era chamada, foi uma travesti cafetina do centro de São Paulo conhecida pelos seus métodos violentos de controle das outras travestis. Odiada e temida por uma legião, ela também tinha seus fãs, até ser tragicamente assassinada com três tiros na cabeça. O filme é um mergulho no universo das travestis, a partir dessa figura lendária do submundo de São Paulo.

## **FICHA TÉCNICA**

*Direção e roteiro:* René Guerra

*1ª Assistência de direção:* Juliana Vicente

*2ª Assistência de direção:* Luciana Lemos

*Com:* Phedra D. Córdoba, Gretta Star, Thalia

Bombinha, Roberta Gretchen, Marlene

Loçasso, Divina Núbia

*Produção:* Preta Portê Filmes

*Distribuição:* Preta Portê Filmes

*Produção e produção executiva:* Juliana

Vicente

*Produtora associada:* Beatriz Carvalho

*Direção de produção:* Carla Comino

*1ª Assistência de produção:* Alexandre Borzani

*2ª Assistência de produção:* Lucas Martins e

Lígia Gabarra

*Direção de fotografia:* Matheus Rocha

*1ª Assistência de câmera:* Samira Alves

*2ª Assistência de câmera:* Fábio Bardella

*Direção de arte:* Maíra Mesquita

*Assistência de arte:* Flora Rebollo

*Montagem:* Yuri Amaral

*Assistência de montagem:* Eduardo

Chatagnier

*Som direto:* Ivan Russo

*Edição de som:* Guile Martins

*Mixagem:* Fernando Henna

Passados cinco anos do nosso último trabalho, período durante o qual a continuidade de um vínculo pessoal pôde revelar outras camadas na relação diretor-ator, a nova metodologia de trabalho em filme documentário, que conferia maior liberdade em relação às restrições técnicas apresentadas no capítulo anterior, seria entendida como um outro território de aprofundamento e estudo sobre a “presença” das atrizes travestis com quem trabalhei no filme *Os sapatos de Aristeu*, o que hoje examino na investigação do conceito de teatralidade travesti. Com outra configuração de *set* de filmagem, uma equipe menor, mais íntima, e com um vínculo de confiança já estabelecido pelo resultado do processo anterior, criou-se uma condição para um aperfeiçoamento na investigação desse universo em questão. O símbolo do corpo ausente seria disparador da construção de um corpo simbólico e de um corpo político. Assim, faço das inquietações de Caballero sobre os corpos desaparecidos no México uma relação com a imagem disparadora desse curta-metragem:

Qual pode ser a reflexão sobre a corporalidade em um espaço onde a categoria fundamental é a de corpos fragmentados, mutilados, esfolados, sacrificados? Faz tempo que minhas percepções sobre os corpos emanam de uma corporalidade feita de restos, de ausências. (CABALLERO, 2016, p.20)

No caso do documentário *Quem tem medo de Cris Negão?*, também havia urgência na abordagem desse aspecto político através de testemunhas que materializaram uma memória constantemente apagada, negada, subjugada, e cuja força está igualmente centrada na oralidade. Um tipo de propagação de técnicas cujos encontros dependem dos seus interlocutores – nesse caso, as travestis mais velhas que ensinam técnicas estéticas e de sobrevivência para as mais novas, lembrando as histórias do centro de São Paulo. Essas travestis sobreviventes com as quais convivi poderiam dar seu testemunho, com um olhar apontando para o passado de lutas e para um futuro incerto de um centro da cidade em plena transformação. Porque naqueles cinco anos o centro tinha mudado visivelmente, tanto no aumento da violência relacionada à transfobia e à epidemia do crack quanto em resultado de toda uma mudança de ética do dito “submundo”. As atrizes travestis relatavam essa nova lógica da cidade, onde o processo de gentrificação dos territórios conquistados da “pista” tinham novos adversários. Era como se elas estivessem suspensas entre dois mundos. Porque para os excluídos, os emudecidos, os fantasmas que essa sociedade produz ainda em vida, testemunhar e recordar seria o roteiro desse novo curta-

metragem documental. Eu precisava produzir uma imagem, um retrato dessa ausência, criando uma “imagem-sintoma, uma imagem-chamado, a qual nos guiava para o foco da doença”. (FABRINI, 2016, p. 57).

Essa imagem-memória, destituída de oficialidade, é constantemente apagada, pois suas versões são sempre contadas pelo ponto de vista da ideologia dominante. Ponto de vista do qual eu não me isento, por ser um diretor homem, branco, vindo de classe média e com acesso acadêmico. No entanto, por meio dessa aproximação eu tentaria deixar registros de uma vivência no *set* de filmagem, num processo de alargamento de um olhar que busca uma reflexão sobre essas questões. E nesse território das artes/política nenhum de nós estaria isento.

Surge então outra imagem, a de um espelho partido.



*Figura 3-2: Fotos experimentais da cidade feita no estudo entre direção de fotografia e direção de arte*

Neste segundo capítulo tento reconstruir a imagem de um rosto fragmentado em mil pedaços no espelho partido em que ela se reflete. Faço isso com uma colagem entre a história da personagem social Cristiane Jordan e o estigma da “abjeção” que alguns indivíduos carregam na sua trajetória de vida, transformando

todos os atos de violência contra a sua existência numa grande fome de existir. Para isso buscarei trazer conceitos fundamentais das políticas de gênero, dialogando com outras formas de ação artística, numa tentativa de expansão e ressignificação da história dos seus sobreviventes que vivem à margem. Por meio de entrevistas com as atrizes travestis retorno também ao estudo das teatralidades iniciado no capítulo anterior, avançando na construção do conceito de teatralidade travesti, o que faço principalmente assumindo a ampliação das suas personas nos figurinos, na maquiagem e no gesto. Nesse contorno de referências de feminino que são inspiradoras ao universo travesti, cito mais uma vez Pelúcio:

As travestis buscam materializar em seus corpos um gênero, investindo diariamente nessa transformação. No corpo de “homem” vão sendo inscritas “coisas de mulher”, a partir de uma cuidadosa observação do feminino: bocas, olhares, movimento das mãos, jogos de cabelo, caminhadas sobre saltos. As referências são buscadas naquelas mulheres que são prestigiadas pela mídia, que simbolizam o hiperfeminino, porque são divas do cinema ou do show business, isto é, mais do que mulheres, são “mulheríssimas” (Kulick, 1998). Travestis prestigiadas e “belas” também orientam essas escolhas. (PELÚCIO, 2007, p. 4)

Essas técnicas que constituem a construção das várias nuances de femininos são elos que se formam a partir de cada ação do montar-se, maquiarse, construir-se, e reforçam, novamente, uma força entre o olhar e o ser olhado, trazendo, conseqüentemente, várias questões sobre o corpo social dos femininos aqui apresentados. Porque suspeito que a apropriação desses aparatos, numa recriação de um jogo entre olhares, seja um dos dispositivos de poder do universo da travestilidade aprofundado nesta dissertação e cuja aprendizagem é usada na cena.

Sílvia Fernandes cita o ensaísta Patrice Pavis, cujo conceito de teatralidade abrange aspectos que se aproximam das decisões poéticas e políticas que utilizei na construção desse documentário.

Segundo Pavis, para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tensionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou de uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extra-cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com voz, a palavra, o som e a imagem. (FERNANDES, 2009, p. 167)

O rosto de Cristiane Jordan só é mostrado no cartaz do filme. Ao posicionar a câmera na altura do olhar das narradoras, mergulhadas no universo “marginal” da prostituição no centro, busquei, em primeiro lugar, olhar diretamente para o rosto das personagens do documentário, com o intuito de estabelecer uma conexão direta entre elas e o olhar do público, iniciando um jogo de alteridades primeiramente entre as narradoras e em seguida com o público. A narrativa feita por essa conexão era o que me interessava inicialmente; a reconstrução de um imaginário feita por três atrizes com quem eu já havia trabalhado no meu primeiro curta-metragem, *Os sapatos de Aristeu*: Divina Núbia, Phedra D. Córdoba e Gretta Starr, que se juntariam a novas personagens para complementar a narrativa do documentário: Roberta Gretchen<sup>23</sup> e sua mãe, Marlene Loçasso, e Thalia Bombinha<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Roberta Gretchen é protagonista do curta *Vaca profana* e será apresentada no próximo capítulo.

<sup>24</sup> Thalia Bombinha é uma das *drag queens* mais carismáticas da noite paulistana, conhecida por seus shows de comédia e improviso na boate Blue Space e em clubes de todo o Brasil. Em 2007, Thalia atuou na comédia *Coisa Boa Pra Você!*, no Teatro Folha, no shopping Higienópolis.





Figura 3-3: Da esq. para a dir.: Roberta Gretchen, Marlene Loçasso, Phedra D. Córdoba, Gretta Starr, Thalia Bombinha e Divina Núbia (Crédito: Matheus Rocha)

O documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* foi uma nova forma de reencontrar as mesmas atrizes com quem trabalhei anteriormente, revisitando a morte, o medo de falar sobre o assassinato de Cristiane Jordan, assumindo publicamente afetos e desafetos por uma personagem tão polêmica e lendária da cidade de São Paulo e, principalmente, a possibilidade de viver um luto não realizado.

### 3.1. APRENDENDO A FAZER UM FILME ENSAIO

O roteiro do documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* se baseou em entrevistas sobre Cristiane Jordan, considerada a última cafetina das travestis do centro, que eu apresento devidamente no capítulo “A cabeça”. Trabalharíamos inicialmente em três territórios de filmagem: nos espaços privados (casas das entrevistadas), num espaço neutro (um *set* iluminado de forma teatral, estilo filme *noir*) e na filmagem da cidade como um espaço vazio, palco cuja narrativa se materializaria projetada na imaginação dos espectadores. O processo de montagem, que realizei conjuntamente com o montador Yuri Amaral, durou oito meses, definindo todo o recorte do material bruto num discurso fílmico. O roteiro foi descoberto na sala de montagem. Devo deixar registrado que é na montagem desse curta-metragem – ao optar pelos planos mais abertos, revelando a gestualidade teatral em oposição à fragmentação estética, ao *close* – que reside o ensaio do ponto de vista da linguagem cinematográfica.

Dessa forma, minha investigação com esse documentário foi vivenciar a presença das atrizes travestis num *set* com maior liberdade. Liberdade para me aprofundar na ação investigativa dos corpos, nos seus procedimentos artísticos, tendo mais tempo para dialogar horizontalmente, construindo uma narrativa sem a presença de roteiro cinematográfico, com um texto “bombardeado” por memórias. Um processo que não tinha roteiro fixo, ancorado apenas em tópicos sobre quem foi Cristiane Jordan, de modo que não poderíamos saber com certeza a qual tipo de resultado chegaríamos no momento da filmagem. Utilizei traquitanas artesanais que fragmentavam a imagem tanto das personagens quanto da cidade, numa busca por um aprimoramento estético, para ver de outra forma a cidade, cujas figuras e paisagens ainda me assombravam como esfinges.

Esse tatear no escuro desejava construir também um espaço fílmico de reparação. Reparação ao silêncio. Silêncio que, no meu primeiro filme, colocou-as num lugar de potência para a estrutura dramática, mas que, paradoxalmente, também silenciou as suas necessidades. Se em *Os sapatos de Aristeu* eu ainda não estava maduro como diretor para um confronto direto com essa expressão complexa que as atrizes travestis apresentavam – principalmente Phedra D. Córdoba, manifestada intensamente no *set* de filmagem daquele filme –, precisei agenciar um outro território para que esse diálogo ressignificasse aquele confronto e principalmente tentasse



absorvê-lo para dentro da cena. Um território que deixasse aquelas atrizes expressarem a plenitude da sua persona, habituadas como estavam elas à interdição cotidiana e à negação de escuta da sua história.

O documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* possui características, como Ismail Xavier conceitua, de um “filme-ensaio”. Um documentário cujos métodos e regras estariam mais abertos a um posicionamento de crítica diante do seu objeto como uma experiência. Xavier afirma que filme-ensaio é:

Uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco da atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade. Esta se faz presente de forma radical, mantendo uma relação tensa e produtiva com o teor de verdade almejado. (XAVIER, 2014, p. 34)

Essa busca pela “exatidão impossível” que poderia deixar o espaço da cena poroso foi mais um desafio, talvez o mesmo apontado como um complexo e inevitável confronto entre o controle da restrição da linguagem artística e a comunhão com a pulsão da vida. Esse desafio, que teve a sua primeira centelha de vivência nos processos de ensaio em teatro e nos métodos de construção da cena, percorre e provavelmente percorrerá todo o meu fazer artístico.

O ensaio, para o pesquisador Richard Schechner, é um “espaço de coletânea e cortes, organização e apresentação”, mas não de uma construção de uma lógica cartesiana. Segundo Schechner:

Este processo de coletânea e cortes, seleção, organização e apresentação, é o que constitui o ensaio. E este não é um processo racional, linear, lógico e organizado como parece ser quando se escreve a respeito. Nem é um sistema planejado de tentativa e erro, como é brincar com temas, ações, gestos, fantasias, palavras ou o que quer que esteja sendo trabalhado. Em tudo que é feito, algumas coisas são feitas e refeitas, e refeitas novamente; elas são vistas em retrospectiva como “momentos que funcionam” e são mantidos. É como se esses momentos fossem jogados para frente, no tempo, para serem usados no produto final, na performance acabada. (SCHECHNER, 2011, p. 158)

Schechner aponta para outro território processual de um tipo de ensaio que estaria, a meu ver, num ambiente capaz de agenciar um jogo em que o conceito de ator começaria a indicar a ação do *performer*, um espaço de aprendizagem ou pré-execução do seu ato performativo. Assim, acredito que o documentário tenha um

dispositivo mais aberto, a acolher, repetir, refazer, reestruturar-se, ensaiar, aprender e libertar as atrizes para deixarem suas personas performarem. Sobre o processo de ensaios com *performers* diz ainda o autor:

Enquanto que atividades de performance são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação. Mas todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o “comportamento executado duas vezes”, “comportamento retomado” – é conhecido antecipadamente ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança, ou ainda, revelado durante a performance pelos mestres e gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte. (SCHECHNER, 2011, p. 156).

Os conceitos de Xavier e Schechner sobre ensaio se cruzam. O filme-ensaio, como um estilo de documentário que busca, segundo Xavier, uma “superação de fronteiras”, retorna, por meio da experimentação, ao conceito de campo expandido. Há de um lado um processo de inovação da própria linguagem, indagações e questionamentos já feitos por outras gerações de cineastas, a exemplo de Eduardo Coutinho, que confrontaram o cinema com outras áreas do saber, como o teatro e a performance, a literatura e a filosofia; e de outro lado há a ideia de Schechner do ensaio enquanto espaço de descoberta através da repetição, um comportamento executado duas vezes, onde o que se é fixado é absorvido organicamente pela encenação. Em *Quem tem medo de Cris Negão?* utilizei esses dois procedimentos.

Esse conceito de “filme-ensaio” é extremamente preciso para a minha investigação, iniciada cinco anos antes, propondo um reencontro que permitiria um futuro aperfeiçoamento e reforço das parcerias artísticas entre mim e as atrizes. Esse espaço híbrido e mais flexível foi o gerador da primeira cena do documentário, cujo resultado me fez compreender os mecanismos de teatralidade e performatividade de gênero que a atriz Phedra D. Córdoba tentou insistentemente acessar para a construção da sua personagem anterior em *Os sapatos de Aristeu* e que na época eu não soube conduzir de modo a incorporar em sua plenitude no filme.





*Figura 3-5: O “escritório”, uma escadaria de três degraus, embaixo do número 152 da Rua Eptácio Pessoa, era o local onde ela agenciava a prostituição das travestis da região*

Conhecida como “Delegada”, Cristiane Jordan foi considerada a última cafetina do centro de São Paulo, título antecedido pelas figuras lendárias de Andréia de Maio e Jaqueline Welsh, mais conhecida como Jaqueline Blábláblá, apelido dado pelas outras travestis porque Jaqueline “falava pelos cotovelos”. Enquanto Andréia de Maio era dona do lendário clube Proibidus e era respeitada por uma construção de ética num estilo “Don Corleone”, sua antecessora, Jaqueline Welsh, era mais conhecida no centro por andar com seus dois dobermans e frequentar altas rodas da sociedade. Dizem que recebeu um “docinho”, que de acordo com Divina Núbia é um termo usado pelas travestis para quando alguém recebe notícias ruins, é roubada ou morta.

Andréia de Maio morreu em decorrência de uma cirurgia de retirada de silicone dos seus quadris e Jaqueline Welsh foi encontrada morta dentro do seu carro, perto da Praça Roosevelt. As travestis dessa época dizem que Jaqueline morreu envenenada. Phedra D. Córdoba emite, com uma voz de autoridade materna direcionada a todo o set de filmagem e às travestis que veriam o filme, sua opinião, que ressoou como um alerta e uma advertência: “O modo como morreram, tão tragicamente, tão abruptamente, tanto a Jacqueline Blábláblá como a Cris Negão. A Cris Negão morreu porque quis. E ficou nessa carreira porque quis, porque ela se achava com certeza ‘sou a tal e de mim ninguém tem medo’.”<sup>25</sup> Não ter medo de ninguém seria, na opinião de Phedra, o que mais deixava Cristiane Jordan vulnerável e, paradoxalmente, o seu maior poder.



*Figura 3-6: Cristiane Jordan (centro). Arquivo pessoal de Kaká di Polly disponibilizado para o filme*

Cristiane Jordan era considerada mais violenta que as duas cafetinas que a antecederam. Era odiada e temida por muita gente, mas também tinha seus admiradores, até ser assassinada em 2008. De acordo com a reportagem feita pela

---

<sup>25</sup> Depoimento extraído do documentário.



revista *Trip*, intitulada “O corpo fechado de Cris Negão”<sup>26</sup>, ela foi morta com três tiros na cabeça, pois do pescoço para baixo tinha o “corpo fechado”. O termo, de acordo com a crença popular, quer dizer invencível e inabalável a qualquer mal a que se sujeite, seja espiritual ou físico. Essa lenda sobre Cristiane Jordan foi construída a partir de todos os atentados que sofreu e das lutas que travou no centro da cidade para proteger seu território de agenciamento de prostituição, que nenhum dos seus agressores ou vítimas tinha conseguido destruir. Lembro-me do sentimento que tive ao conhecê-la, em vê-la expor num grande decote, sem nenhum tipo de pudor, suas cicatrizes. Gretta Star relata o sentimento que pairou sobre o centro da cidade ao se propagar a notícia da morte de Cristiane:

"Mataram a Cris na rua!" Falei assim: "Como? Acabei de ver ela!" "Mataram ela, bicha." "E onde ela estava?" Aí me contou: "Ela morreu na, ela estava na, a gente encontrou com ela na General Jardim com a Rego Freitas". Ela morreu na outra esquina, na Marquês, não, na Marquês não, na Major Sertório com a Rego Freitas.

Dizem que na hora que aconteceu a história ninguém sabia contar se foi um carro que parou, se alguém que passou, ou de carro ou de bicicleta, não se sabe. Aonde ela estava, ela estava sozinha. Porque contam pra mim, que quando, minutos, segundos antes, dizem que as pessoas começaram a andar em câmera lenta. Eu ouvi isso da Pâmela, eu ouvi isso da Stephany. Eu não sei como é que isso aconteceu. Elas foram caminhando em câmera lenta e de repente o tiro.<sup>27</sup>



*Figura 3-7: Frame do filme - Gretta Starr conta a história do assassinato*

A violência faz parte desse universo, e há dados que apontam a forma endêmica como essa comunidade é afetada. Evoco a imagem-gênese dessa dissertação, a boneca sem cabeça da minha infância. Por coincidência, o termo

<sup>26</sup> BOCCHINI, LINO. O corpo fechado de Cris Negão. In; Revista Trip, n.190, Jul. 2010. Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/trip/o-corpo-fechado-de-cris-negao>>. Acessado em 02.02.17.

<sup>27</sup> Depoimento extraído do documentário.

"boneca" é comumente dirigido às travestis. Uma boneca, porém, é um ser inanimado. Esse corpo que é fronteira entre os gêneros, que não se nomina, é também característica dos monstros ou do estrangeiro, quando, nas guerras, é necessário não ver o adversário como humano para poder tirar-lhe a vida. Estamos falando também sobre uma guerra. Uma guerra contra o corpo e uma guerra contra a imaginação. O corpo monstruoso, como diz a professora e ensaísta Eliane Robert Moraes (2002), tem as suas monstruosidades reinventadas para dessacralização das tradições que o sustentam na qualidade de um simbólico acabado. Em suas palavras:

A grande suspeita que pesa sobre a figura humana no imaginário moderno – manifestada nos motivos do autômato e da sombra – representa um passo decisivo em direção à transgressão das formas seculares de antropomorfismo. Quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do homem se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal de cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites, abrem-se novos espaços para o pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos. (MORAES, 2002, p. 107)

Esse aspecto que habita o imaginário popular, em que o desejo e a repulsa são dirigidos a esses seres inclassificáveis, é também propagado por muitas instituições (igrejas, escolas, tribunais, delegacias, hospitais, etc.). Qual seria a reação de alguém cuja expressão é cotidianamente excluída de uma classificação do humano? Como e por que a sociedade escolhe corpos que, de tempos em tempos, assumem esse lugar? Será da natureza humana destruir o desconhecido?

De acordo com a ONG Transgender Europe, voltada para os direitos de pessoas trans na Europa e responsável por um levantamento da violência contra essa comunidade mundialmente, o Brasil responde por 42% dos casos de pessoas trans assassinadas ao redor do globo. Segundo a ONG, em 2016 já havia até junho 166 casos registrados, e esse seria o maior índice semestral de assassinatos desde quando o levantamento começou a ser quantificado. A faixa etária das vítimas, contabilizadas desde 2008, compõe-se assim: 57% delas são menores de 30 anos e 11,5% menores de 20 anos. De acordo com o relatório da ONG, os assassinatos transfóbicos se ligam também ao racismo e ao ódio às prostitutas. Esses dados me fazem levantar a suposição de que a violência se exerce contra o feminino como gênero inscrito na performatividade das travestis.

Para responder a essas questões que constituem a figura de Cristiane Jordan, cito uma afirmação dos professores Richard Miskolci e Larissa Pelúcio, que,

apropriando-se de uma frase do antropólogo sueco Don Kulick, explicam as forças sociais que permeiam a constituição de uma identidade travesti no Brasil.

A travesti é uma identidade brasileira (KULICK, 1998), em geral de indivíduos pertencentes às nossas classes populares e que, portanto, comungam de valores morais, éticos e estéticos sobre gênero e sexualidade característicos de uma sociedade pós-escravista em que o binarismo e a dominação masculina são tão arraigados. (MISKOLCI e PELÚCIO, 2006, p. 255-267)

Cristiane Jordan é a própria imagem de uma cidade cujas fronteiras são diferentes para cada tipo de cidadão, de acordo com seu gênero, classe social, raça e nacionalidade. Divina Núbia aludiu aos preconceitos que atravessaram a personagem social de Cristiane Jordan, pois “ela precisou da maldade pra sobreviver. Porque negro, gay, um metro e noventa, naquela época ainda, você imagina o preconceito. Se hoje tem, olha como está a homofobia!”<sup>28</sup>, conclui Núbia.

Para Caballero, o centro da cidade possui uma resignificação de um “cenário utópico para a representação simbólica das vontades individuais e coletivas” (CABALLERO, 2011, p. 172). Em suas palavras:

É nessa área que me interessa observar as estratégias que configuraram o carnaval de imaginação popular e as teatralidades de resistência. Utilizo a palavra teatralidade como dispositivo que é configurado no ato de olhar, por meio do qual são semiotizadas práticas espontâneas que têm uma funcionalidade simbólica imediata. É o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em “acontecimento teatral” (CABALLERO, 2011, p. 172).

A cidade de São Paulo é um palco desses encontros e de forças que delimitam as “marcas” das personagens sociais numa luta cotidiana pela resistência em ocupar um lugar nesse cenário do real. Ao refletir sobre a citação de Caballero enxergo as travestis como símbolos que configuram um “carnaval de imaginação”, onde existir amplificando o real é puro ato de resistência.

O rosto ou a cabeça, como signo desse universo, também estaria no centro de uma outra reportagem, da Revista Época, “O matador de travestis”. Na matéria, o ex-policial Cirineu Carlos Letang, único policial condenado pelo massacre do Carandiru, em 1992, foi também condenado por ser um assassino em série de travestis no centro de São Paulo. Seu *modus operandi* nos assassinatos era um tiro no olho direito da vítima.

---

<sup>28</sup> Depoimento extraído do documentário



### 3.3. TU NÃO MATARÁS

Judith Butler inicia seu ensaio “Vida precária” (BUTLER, 2011) com considerações sobre o signo da face e os vínculos que refletem eticamente esse exercício de alteridades, citando a noção de rosto apresentada pelo filósofo judeu francês Emmanuel Levinas:

O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer: “tu não matarás”. O homicídio, é verdade, é um fato banal: pode-se matar outrem; a exigência ética não é uma necessidade ontológica [...] Também aparece nas Escrituras, às quais a humanidade do homem está exposta tanto quanto está ligada ao mundo. Mas, em boa verdade, a aparição, no ser, destas “raridades éticas” – a humanidade do homem – é uma ruptura do ser. É significativo, ainda que o ser se renove e se recupere. Portanto, o rosto, estritamente falando, não fala, mas o que o rosto significa é, no entanto, expresso pelo mandamento “não matarás”. (LEVINAS 1985, p. 87 apud BUTLER, 2011, p. 17)

Se a natureza do homem é oposta à ética desse mandamento, Butler conclui que o significado do rosto é carregado pela precariedade da vida. Seria então “acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma” (BUTLER, 2011, p. 17). Ou seja, o rosto é um espelho. Nesse caso as travestis, cuja identidade social é ainda uma batalha a ser vencida, tendo um rosto socialmente apagado, espelho cujo reflexo é despossuidor da marca de identificação de integridade humana, seriam um alvo de não alteridade. Roberta Gretchen relata assim a versão da morte de Cristiane que lhe foi contada:

Eu soube assim, que alguém parou o carro, e que a pessoa saiu e a Cris estava conversando com uma bicha, que a bicha queria pagar pra ela, já adiantado e a nega só recebia de sexta-feira e falou "não, hoje é quarta, hoje você não vai pagar nada" não sei o que, tal. Daí eu fiquei sabendo que um cara foi na direção dela, ela estava de costas, e deu um tiro na nuca dela. E mesmo assim ela, forte daquele jeito, ainda teve a pachorra de virar e tentar dar uma bolsada no homem, foi quando ela caiu no chão e morreu, entendeu?<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Depoimento extraído do documentário.

Figura 3-8: Frame da cena em que Roberta Gretchen relata os acontecimentos do assassinato



Como já disse anteriormente, a cabeça seria o único ponto onde o corpo de Cristiane Jordan estaria vulnerável, e segundo Roberta Gretchen ela foi atingida na nuca. Esse aspecto real que se entrelaça com os aspectos simbólicos da construção do mito Cris Negão me chama bastante a atenção, pois vem do simbólico, marcado como ponto de fraqueza e poder. Pois na sua cabeça estavam também localizadas as marcas da sua identidade, sendo um dos lugares do corpo mais cuidados pelas travestis, que preservam sobretudo nele o seu feminino.

Segundo Caballero, em seu estudo sobre o feminicídio no México e em toda a América Latina, o Estado não pode se isentar da responsabilidade de cuidar da vida dos seus cidadãos. O “corpo quebrado” ou aquele exposto à violência, cuja representatividade é apontada pelos movimentos sociais, mostra que a impunidade que alimenta as ações dos agressores é gerada pela permissividade do Estado. Segundo Caballero, a noção de “corpo quebrado” é o que expressa uma trágica condição corporal para alguns indivíduos; “o corpo des/montado e remontado, como um cadáver estranho que cumpre uma função pedagógica aterrorizante nos discursos dos ‘novos reis’: um *memento mor* contemporâneo no registro punitivo, um ícone por excelência do *necroteatro* que se expande entre as brumas do nosso cotidiano”. (CABALLERO, 2016, p. 21). Em outras palavras, matar e expor seria também mandar uma mensagem para toda uma comunidade cujo estilo de vida não habita as normas sociais regidas pelo patriarcado.

A violência que atinge o universo das travestis me leva a uma suposição, que já mencionei anteriormente, sobre aspectos comuns com a violência que sofrem as mulheres, apontando para a questão da territorialidade do corpo feminino como posse de uma “máfia do patriarcado”, uma das raízes do feminicídio. Nesse sentido

estamos falando sobre uma guerra em cujo centro está a ideologia patriarcal, que gera a violência de gênero e atinge também o corpo das travestis, como possuidor das marcas do feminino, e está ligada a muitas questões confluentes que envolvem inúmeras situações de agressão contra a mulher. Numa análise sobre *Problemas de gênero*, de Butler:

Um homem que bate numa mulher está, ao mesmo tempo, agredindo um indivíduo e agredindo um estilo. Da mesma forma, um homem que bate em outro mais baixo, ou mais afeminado, ou mais gordo, ou negro, ou de qualquer modo marcado com algo que o identifique como alguém que foi feito para apanhar. Isso tem uma dupla face na medida em que pressupõe (pensando na matriz heteronormativa) que o homem foi feito para bater. (VISNADI, 2010)

Nesse sentido a morte de Cristiane Jordan não seria apenas o assassinato de um indivíduo, mas uma mensagem simbólica, como disse Caballero (ver p. 82), para todo um grupo social.

No filme *Quem tem medo de Cris Negão?* me aprofundei nas narrativas sobre essa personagem social cuja trajetória de vida terminou no dia 6 de setembro de 2008 com três tiros na cabeça. Ela é o signo de um feminino subversivo que foi apagado ainda em vida. Ao revisitar a história de Cristiane Jordan, eu resgatei sua identidade dentro do imaginário das travestis narradoras, revelando o vazio oficial que existia antes e que ainda persiste, criando uma presença outra através dos vínculos estabelecidos com o espectador na imagem do filme. Essas recordações, ao som da música “Ausência”, de Cesária Évora, geraram uma melancólica sensação de perda.

Ma so na pensamento / Um tá viaja sem medo / Nha liberdade um te'l / E so na nha sonho / Na nha sonho mie forte / Um tem bo proteção / Um te so bo carinho / E bo sorriso / Ai solidão tô'me / Sima sol sozim na céu / So tá brilha ma tá cega / Na se clarão / Sem sabe pá onde lumiá / Pa onde bai / Ai solidão e un sina / Ausência / Ausência (ÉVORA, 1995)

A morte foi o estopim do curta-metragem, e Cristiane Jordan, sua protagonista ausente, a disparadora de toda a narrativa das travestis entrevistadas. Remeto novamente a Kristeva, cujo conceito de abjeção, que mais adiante aprofundo devidamente com a apropriação desse conceito por Butler, mostra como funciona internamente a abjeção dentro da psique humana.

O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso. Uma ferida com sangue e pus,

ou o odor adocicado e acre de um suor, de uma putrefação, não *significa* morte. (KRISTEVA, 1982, p. 3)

A morte, para Kristeva, não poderia ser vista como um “teatro da verdade, sem disfarces e sem máscaras”, pois todos os dejetos são indicativos daquilo que descartamos para viver. Diz ainda a autora:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, *cadere*, cadáver. (KRISTEVA, 1982, p. 3)

Nesse sentido a morte dispara para nós, sobreviventes, o clamor de justiça. A morte não é fim, é começo de um processo de projeção de alteridades. Mesmo negando a humanidade, segundo a autora, através do exercício de se colocar no lugar do outro, no qual nojo e repulsa fazem parte da mesma medida do desejo, o que realmente se tenta destruir é a própria imagem refletida de si mesmo.

A ausência de Cristiane Jordan gerou um outro filme. Este, projetando narrativas no imaginário do espectador, em que a teatralidade e a performatividade das suas narradoras são centrais na minha pesquisa. Esse espaço de virtualidade, envolto pela habilidade de narrar, gerou um documentário que profanou o real. Essa foi uma escolha extremamente arriscada e decisiva no momento da montagem do filme. Ao testar o uso de fotografias de Cristiane Jordan acompanhando os testemunhos das narradoras concluí que assim o filme perdia um vínculo direto com o espectador, ancorado nas performances das atrizes travestis. Foi determinante a decisão de manter o espaço de virtualidade projetado no espectador, porque esse espaço individualiza e diferencia a memória, fazendo com que cada uma tenha um ponto de vista diferente. Pois a fotografia comumente utilizada pelos documentários tradicionais oficializa um único discurso. Para Féral, a noção de teatralidade estaria ancorada num “espaço outro”, um espaço virtual cujas características produziriam um olhar que deixasse espaço para um jogo de se colocar no lugar do outro. Esse espaço virtual é base do surgimento de um discurso ficcional alicerçado pela imaginação, mas ancorado no real.

Mais do que uma propriedade cujas características poderiam ser analisadas, a teatralidade parece ser um processo, uma produção que primeiro se refere ao olhar, um olhar postulado, que cria um “espaço outro”, que se torna espaço do outro, um espaço virtual, e deixa lugar para a alteridade entre sujeitos e ao surgimento da ficção. (FÉRAL, 2015, p. 86)

Reflito sobre essas questões de exclusão e de inumanidade apoiando-me no conceito de “corpo abjeto” de Butler, que indica “a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível” (BUTLER, 2003, p. 39): é mais fácil entender o que é humano por meio da diferenciação entre os gêneros ou do que já se é constituído como humano. No entanto a matriz cultural normativa “exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’”. (BUTLER, 2003, p. 39)

O que seria anunciado como uma identidade inominável dentro dessas matrizes culturais é um dos conceitos que mais permeiam a questão sobre a teatralidade travesti nesta dissertação: o conceito de “corpo abjeto”. Segundo Butler:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. (BUTLER, 2000, p. 112)

Dito com outras palavras, para classificar o que é humano designou-se primeiramente o que seria inumano. Seguindo esse raciocínio, os homossexuais nasceram antes dos heterossexuais, pelo menos a partir do ponto de vista da taxonomia. Pois ao classificar o que era desviante foi preciso definir consequentemente o que seria norma.

Feita pelas matrizes culturais, essa exclusão a que Butler se refere gera “corpos abjetos” e se estende para as fronteiras constitutivas além do gênero e/ou o perpassa como vetores delimitadores de inteligibilidade, ampliando, segundo a autora, essa exclusão para as diversas ações de apagamento e invisibilidade em que algumas pessoas são colocadas culturalmente. Assim, volto a citar a filósofa:

A construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. (BUTLER, 2000, p. 117)

Dessa forma, eu partiria da morte, como apontou Kristeva, para falar sobre outro tema. Ao reconstruir a complexa e ambígua imagem de uma personagem polêmica seria possível trazer complexidade para os relatos das testemunhas – as quais são o real objeto da minha investigação –, pois a narrativa particular de cada uma, revelando confluências e incoerências, envolve um tipo de habilidade de contar histórias que se materializam de formas diferentes, versões diferentes sobre um fato real, diferentes temperaturas, cores, figurinos e espelhos fragmentados (cada narradora possuiu um espelho com uma fragmentação específica), construindo um documentário que se aproximasse o máximo possível do que considero teatralidade travesti. Nesse sentido o filme é profanador dos moldes tradicionais dos documentários, nos quais se busca a verdade absoluta. Em *Quem tem medo de Cris Negão?* verdade e mentira não são exatamente contradição, mas uma forte característica de imaginação e projeção, parte constitutiva desse universo e da natureza humana.

Esse ponto é crucial nessa investigação artística. As travestis, para mim, são Sherazades urbanas, possuidoras de uma habilidade única de descrever minuciosamente as suas lembranças. “Lembrar é recriar” (BOSI, 1998), pois o mais valioso para mim e o que ainda estava presente e pulsando seria a força das suas narrativas.



Figura 3-9: Still de Gretta Starr refletida pelo espelho fragmentado (Crédito: Matheus Rocha)

Essa memória coletiva, trazida a partir das próprias travestis, é o que considero a primeira habilidade nesse resgate das histórias de pessoas que são anônimas e não têm direito a um registro oficial, nem durante a vida nem, principalmente, depois da morte.

Ao reconstruir a imagem de Cristiane Jordan, surge uma outra forma de subversão desse apagamento, principalmente porque o ponto de vista é o do “não oficial”, de vozes que não ocuparam o lugar de oficialidade. Ficou evidente o quanto a oralidade das personagens entrevistadas era possuidora de uma potência em materializar imagens, como a própria habilidade dos atores do palco, quando conseguem gerar essa potência imagética no espectador, lembrando que esse artifício de projetar a imagem num outro espaço que não a cena ou o livro, mas o imaginário do espectador, é também uma característica das artes, principalmente da literatura e do teatro. A descrição do último encontro de Thalia Bombinha com Cristiane Jordan é permeada pelo trágico e pelo cômico, numa descrição extremamente minuciosa:

Eu tenho um vestido, que uma noite antes de uma festa minha na boate Blue Space, ela falou pra mim assim: "Gordo, vim aqui antes, porque eu sei que vai ser difícil vir aqui amanhã, então trouxe isso aqui pra você!" Um tecido imenso. "Faça um vestido." Antes dela morrer, eu estava na cozinha, tem a cozinha do Blue Space, eu peguei um café e falei pra ela: "Põe leite condensado, vai ficar uma delícia!" E eu e ela bebemos, ela estava muito feliz, ela foi pro camarote e foi a última vez que eu vi ela. Parece que ela foi lá se despedir de mim, sabe assim? Me deu o tecido, eu fiz um vestido igualzinho ela gostava de usar e estou com o vestido até hoje.<sup>30</sup>



*Figura 3-10: Frame da cena em que Thalia Bombinha relata seu último encontro com Cristiane Jordan*

<sup>30</sup> Depoimento extraído do documentário.

Recorro, assim, às palavras da pesquisadora Ecléa Bosi sobre a função da memória como evocação de uma imagem, uma recriação de vivências em narrativas, apontando, nessa ação de lembrar, um ato de recriação – e, no caso desse documentário, de criação artística. A autora lembra narrativas, em seu livro *Memória e sociedade*, a partir das lembranças dos velhos, que muitas vezes, por não serem mais possuidores de uma força de produção ou não constituírem mão-de-obra braçal, acabam descartados. Apropriando-me do pensamento de Bosi sobre os idosos, transponho-o para a situação análoga das travestis, que a partir do momento em que se assumem e agem com a nova persona são impedidas de participar dessa lógica de produção ou obrigadas a assumir profissões dentro de um território marginal, cuja ideologia de mercado gera continuamente a exclusão de narrativas, descartando uma sabedoria vivencial e tornando-a caduca e sem função.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. [...] O simples fato de lembrar do passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1998, p. 55)

De forma concomitante e paradoxal, essa extraoficialidade gerou uma narrativa destoante das narrativas que se apoiam na lógica factual, constantemente utilizada pelos meios de comunicação, pelas notícias sensacionalistas, por espetáculos e filmes. Esse desafio também apontaria para o meu próprio fazer artístico, desafiando-me cada vez mais a construir no curta-metragem *Vaca profana* o protagonismo de uma personagem travesti que atingisse um grau de atuação híbrida dentro do naturalismo do filme – que analiso no último capítulo desta dissertação –, sem reafirmar o estigma dessa comunidade, mas ao mesmo tempo sem trair os traços da forte teatralidade que ela possui. Nesse contexto, a tentativa com esse filme-ensaio se fez necessária dentro desse processo para o amadurecimento de complexas relações entre realidade e ficção.



### 3.4. NOTA DE DIREÇÃO 4: A AUTO-MISE-EN-SCÈNE DE PHEDRA

O confronto entre arte e vida acontece nos três primeiros minutos do filme *Quem tem medo de Cris Negão?*, entre o entrevistador e a entrevistada, entre mim e Phedra D. Córdoba. Dessa vez, tendo todo o material filmado, eu poderia estudar esse confronto e incorporá-lo ao resultado final do filme. Naquele momento eu tinha uma intuição nascida no filme anterior e que me fazia acreditar que a entrevista com Phedra D. Córdoba se expandiria para além dos contornos do set de filmagem. O que eu não tinha a menor ideia era de que no resultado fílmico a força estética seria o coração do documentário e, principalmente, uma grande pista para o entendimento da teatralidade travesti.



Figura 3-11: Still dos bastidores - Phedra D. Córdoba e eu e frames do filme (Still: Matheus Rocha)

Durante as filmagens, Phedra D. Córdoba transitava entre os espaços da entrevista, sentava-se numa cadeira velha no centro de um palco escuro, e saía constantemente do quadro. Esse movimento, para mim, já era esperado, fazendo com que toda a equipe seguisse seus passos. Entretanto, no momento de marcar o foco, quando ela sentaria na cadeira pela primeira vez, posicionando-se na marca de forma ensaiada, Phedra fez uma pergunta que desestruturou toda a construção dos papéis pré-estabelecidos da persona do diretor filmando a persona da atriz.

DIRETOR  
Ok. Pode voltar.

PHEDRA  
Porque eu... Você vai fazer como se você fosse um policial?

DIRETOR  
Não, a gente vai fazer uma entrevista normal.

PHEDRA  
Não, porque. Desculpa, mas é para eu poder incorporar aquilo que eu irei enfrentar na minha frente. Quero pensar pra eu entrar nessa personagem, que sou eu mesma, mas eu quero entrar nessa personagem também. Saber se é um policial ou um jornalista. Porque aí a entrevista é diferente. Se é um policial já faço um pouco mais cerimonial, meio séria. Se é um jornalista já falo mais à vontade.

DIRETOR  
Não, é um policial.

PHEDRA  
É isso aí que eu queria saber, muito obrigada.<sup>31</sup>

Essa complexa pergunta que Phedra utiliza como um convite ao jogo cênico, quebrando todas as barreiras hierárquicas entre o entrevistador e entrevistada, revela uma consciência profunda da sua persona e da persona que está por trás da câmera. Somos todos personas. Personas estas que não apenas têm rituais próprios para a sua performance (eu me preparando para recebê-la e ela se preparando para ser recebida), atravessando os espaços delimitados e propondo outro jogo para o filme. Sobre essa consciência do personagem na frente da câmera no documentário, retorno ao conceito de Comolli sobre a *auto-mise-en-scène* do real.

Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes*, que precedem às vezes aquela do filme. “As realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade social”, “a realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representantes já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações.” (COMOLLI, 2008 p. 84-85)

Esse tipo de ação que confronta a câmera, impondo a sua presença à revelia de qualquer regra, revela a persona do diretor e de todos aqueles que estão por trás da câmera, quase como se roubasse para si um dispositivo câmera – é o que Comolli chama de “*auto-mise-en-scène*”. Segundo esse autor, a *auto-mise-en-scène*

---

<sup>31</sup> Diálogo extraído do documentário.

possui várias formas de materialização, muitas relacionadas ao tempo e espaço, lidos aqui como a fisicalidade do gesto e/ou da fala e o território onde o personagem está situado, por exemplo, sua própria casa ou seu próprio universo particular, gerando um estado de suspensão do olhar da câmera, pedindo uma certa licença para invadir o quadro. A *auto-mise-en-scène* coloca em cheque, principalmente, a relação de poder entre o diretor e o seu entrevistado. Segundo Comolli, ocorreria aqui a combinação de dois movimentos:

Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau) se destina ao filme conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à cinematografia e nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p. 84)

A presença de Phedra D. Córdoba, que eu convidei para fazer parte desse novo retrato fílmico, uma presença que, como eu mesmo disse, trouxe vida para a restrição, caos para as estruturas hierárquicas, se apresentava de forma plena, como a presença dos “seres liminares” conceituados por Caballero.

Esses “seres liminares” são portadores de estados contagiantes próprios das anti-estruturas, uma espécie de dionisismo cidadão ao qual me referi como “*pathos* liminar”. A partir da visão nietzschiana o termo digníssimo expressa a colocação em ação de estados orgiásticos. Vinculado a situações de possessão, de festividade transbordante e contagiante, de libertação das regras e procura de um espírito utópico, entendo sua colocação em ação no espaço público, em circunstâncias excepcionais. (CABALLERO, 2011, p. 40)

Esse confronto foi o nosso último trabalho. Phedra se desviava das perguntas, frequentemente apresentando proposições melhores e mais interessantes. A persona diretor, porém, ainda não estava preparada para abrir mão do total controle do *set*. Respondi para ela que seria um policial. Entre as duas personagens propostas por Phedra, escolhi aquela que me conferisse mais poder, porque, no fundo, eu estava com medo de ser engolido pela força da sua persona. Ainda existia uma luta de forças, com a tentativa de controle de um diretor sendo contestada pela sua entrevistada a cada passo em que ela se posicionava fugindo da minha direção. Reflito sobre esse momento, sobre cada escolha feita por mim, cada interrupção que direcionava o seu discurso, e acredito que hoje eu a deixaria ir para onde quisesse e, humildemente, a conduziria de outra forma.

Essa dança a dois poderia ter se tornado todo o dispositivo do filme, caso eu tivesse a consciência de que esse território de liberdade para as atrizes muitas vezes não é apenas transformador para a cena, mas transformador para toda uma forma estética, que comumente é pré-estabelecida e defendida solitariamente pelo diretor com um tipo de apego intelectual que costuma esconder, na verdade, o medo. Segundo Comolli, essa dança é uma troca, e “a consciência é necessariamente o que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos”. (COMOLLI, 2008, p. 84). Entrar no jogo lúdico de Phedra seria comungar com ela. A tensão que foi gerada durante essa filmagem está impressa no filme. Eu decidi me expor, como uma trêmula e gaguejante voz em *off*, e essa decisão também é uma característica do filme-ensaio. Ao assumir o estado de turbulência que me habitava naquele momento e permitir que Phedra revelasse todo o dispositivo por trás da câmara, fiz surgir, a meu ver, o momento do filme em que existe maior fricção entre arte e vida, transformando e recriando toda a estrutura do *set* de filmagem antes protegido pela câmara, ou seja, nesse diálogo entre a atriz e o diretor, ambos expostos, nasceu a linguagem desse curta-metragem.

Essa habilidade de confrontação é típica, em graus variados, do universo das atrizes com quem trabalhei. Precisei aprender a dirigir atrizes cuja vida necessita se posicionar cotidianamente nesse estado de confrontação, como um tipo de habilidade de sobrevivência construída pelos seus percursos de vida. Esse posicionamento para a câmara com a força descrita nas ações de Phedra D. Córdoba pede outro tipo de parceria, de ética, de vínculo artístico, marcados pela consolidação de uma confiança entre ambas as partes.

Comolli finaliza seu ensaio deixando uma mensagem para os documentaristas que se confrontam com personagens cuja presença não se intimida com a câmara. Esta mensagem é voltada para os diretores:

Digo-lhes isso, caros amigos, com a ideia de que a *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as *sócio-mise-en-scènes* e as *auto-mise-en-scènes* – seria, talvez aquilo pelo qual o cinema ainda se entrelaça com o mundo. (COMOLLI, 2008, p. 85)

Encerro este capítulo de análise do meu processo de investigação do documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* passando pela história do corpo abjeto de Cristiane Jordan, de um corpo que é um disparador das narrativas pessoais do

imaginário das atrizes travestis com quem trabalhei. O filme constrói essa função política de resgatar uma imagem apagada socialmente, mas revela, para a minha investigação sobre esse universo, o corpo que é suporte dessa memória, considerado até hoje monstruoso. Quando caminho para um sentimento de expansão desse território corporal para o campo das artes indico que esse caminho é também percorrido e comungado pelas próprias políticas de gênero, em especial pela teoria *queer*. O feminino, nas artes, é condutor de um solo fértil para a criação artística.

Na última imagem da entrevista de Divina Núbia no material bruto ela pediu para deixar uma mensagem para Cristiane Jordan.

Cris, eu estou feliz falando de você nesse documentário. Nesse registro que você vai ficar para a história. Assim como ficou Madame Satã no Rio de Janeiro, ficou Cris Jordan aqui para São Paulo. Com as coisas boas, com as coisas ruins, mas que Deus te proteja, que te perdoe e que numa próxima vida, você volte melhor do que você foi, porque eu sei que dentro de você existiu essa pessoa melhor do que você foi, beijo.<sup>32</sup>



*Figura 3-12: Frame da cena onde Divina Núbia conta sua experiência com a morte de Cristiane Jordan*

---

<sup>32</sup> Entrevista registrada no material bruto do filme.

#### ***4. VACA PROFANA***



*Figura 4-1: Estudo de cartaz do filme (Designer: Alice Jardim)*



## **SOBRE O FILME**

*Título original:* *Vaca profana*

*Duração:* 15'

*Ano:* 2017

*Suporte de captação:* HD

*País:* Brasil

*Gênero:* Ficção

*Subgênero:* Drama

*Colorido*

## **SINOPSE**

*Vaca profana* é um curta-metragem de ficção que conta a história de Nádia, uma travesti que sonha em ser mãe. Ela decide adotar o filho de Ana Maria, uma mulher que acabou de ter um bebê e não quer criá-lo, pois não se sente dotada de instinto materno. O desejo de Nádia é tão forte que ela começa a ter os sintomas de gravidez e passa a usar uma barriga falsa, feita com flores secas de macela. Ana Maria ameaça desistir de dar a criança, mas reconhece que Nádia será uma mãe muito melhor que ela. As duas vão então ao cartório, Nádia como homem, para poder registrar a criança. Assim que isso é feito, ela começa a se sentir mal, como nas dores de um parto.

## **FICHA TÉCNICA**

*Direção:* René Guerra

*Roteiro:* Gabriela Amaral Almeida

*1ª Assistência de direção:* Olívia Pedroso

*2ª Assistência de direção:* Ian Thomaz

*Preparação corporal:* Thiane Nascimento

*Elenco:* Roberta Gretchen, Maeve Jinkings,

Divina Núbia, Regiane Melo, Cássio Prado,

Ivaneti Araújo, Sophia Barbosa

*Produção:* Preta Portê Filmes

*Produção e produção executiva:* Juliana

Vicente

*Direção de produção:* Thais Morresi

*Platô:* Ian Thomaz

*Assistência de produção:* Gabriela Orestes,

Sara de Rizzo e Maria Eça

*Direção de fotografia:* Matheus Rocha

*1ª Assistência de câmera:* Diogo Lisboa

*2ª Assistência de câmera/Logger:* Ana Galizia

*Chefe de elétrica e Maquinaria:* Luiz Paulo

(Xein)

*Making of:* Catarina Balbini

*Direção de arte:* Maíra Mesquita

*Figurino:* Flora Rebollo e Iraci de Jesus

*Produção de arte:* Regina Célia Barbosa

*Maquiagem:* Danilo Martinelle

*Montagem:* Eva Randolph

*Assistência de montagem:* Washington

Oliveira

*Som direto:* Marina Bruno

*Desenho de som e mixagem:* Tiago Bello

(Gogó Conteúdo Sonoro)

*Trilha sonora original:* Felipe Puperi

*Produção musical:* Rita Zart

Este último capítulo da dissertação forma com os dois filmes analisados anteriormente uma tríade sobre o universo travesti. O curta-metragem *Vaca profana* é também o resultado prático dessa presente pesquisa, cujos conceitos até aqui apresentados se entrecruzam com os encontros artísticos ocorridos em diferentes configurações de sets de filmagem, que fizeram com que cada filme tivesse procedimentos diferentes que aprofundaram a relação entre o diretor – eu – e as atrizes. Vida e arte, nesse sentido, sempre estiveram presentes no meu fazer artístico, no qual ampliei meu olhar sobre a restrição do cinema para um set expandido, e consequentemente um cinema expandido. Em *Os sapatos de Aristeu* e em *Quem tem medo de Cris Negão?*, ambos filmados numa *mise-en-scène* controlada, as atrizes travestis, que, como já disse anteriormente, têm na sua presença poética uma teatralidade travesti, trouxeram no seu corpo o próprio sentimento de hibridismo. No caso de *Vaca profana* a experimentação gerou dois desafios. O primeiro foi a adaptação do roteiro escrito pela cineasta e roteirista Gabriela Amaral Almeida para um espaço vivo, palco da história, a Ocupação Mauá (Mauá em tupi significa “aquele que é elevado<sup>33</sup>”). O segundo desafio foi preparar a atriz Roberta Gretchen para uma atuação no registro naturalista sem negar a potência da sua teatralidade construída na vida.

Tomo o roteiro que adaptei para a Ocupação Mauá como corpo do capítulo, antecedendo as notas de direção, que intensificam ainda mais a descrição do processo criativo em torno da performance de atuação da protagonista em sua apropriação da personagem Nádia, interpretada por Roberta Gretchen. O distanciamento com que a reflexão se realizou ao revisitar os sets de filmagem de *Os sapatos de Aristeu* e *Quem tem medo de Cris Negão?* refletiu na escritura todo o percurso dos filmes em festivais de cinema, debates, mesas e encontros, amadurecendo em mim os aspectos fílmicos e políticos trilhados por ambos os filmes, levando-me a descrevê-los como se revisitasse um mapa antigo a que eu associei sentimentos, decisões e releituras que me retroalimentaram. Entretanto, nestes últimos dez anos a maior parte dos vestígios dos meus processos de criação se perdeu, levando-me a recorrer a alguns registros fotográficos dos sets de filmagem,

---

<sup>33</sup> Fontes: Folclore Brasileiro / Nilza B. Megale- Petrópolis: Editora Vozes, 1999 Índios in Problemas Brasileiros n.º 338, São Paulo: Publicação Bimestral do SESC e SENAC, abril de 2000. Casa Grande e Senzala / Gilberto Freyre - São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/ data.

ao material bruto, ao próprio filme e principalmente à minha lembrança desses processos.

Com *Vaca profana* sinto-me descrevendo um rosto familiar, tão perto do meu olhar que a sua imagem desaparece em fragmentos e eu fico olhando pontos, grãos de uma imagem recém-revelada. É um relacionamento cuja intimidade e a própria aproximação dificultam um olhar mais analítico do pesquisador, como um ator que acabou de sair do palco logo depois de uma apresentação, sem ter a percepção exata e precisa da vivência da cena. Decidi então escrever este capítulo através de outros vestígios do processo de criação – anotações, rascunhos impressos no roteiro, signos, imagens do *making of* – ainda em estado de maturação. Se pudesse transcrever o filme, como fazem os processos cuja dramaturgia é o resultado da pesquisa, eu faria isso, transformando este último capítulo na poética da imagem em si, pois este capítulo é o próprio filme, cuja descrição analítica exigiria mais decantação.

A decisão de apresentar o roteiro de trabalho “bombardeado” como guia para as notas de direção a seguir foi de extrema importância para mostrar os vestígios do meu processo de criação entre o roteiro dramaturgico e o filme finalizado. A estrutura dramática do roteiro original escrito por Gabriela Amaral Almeida e a construção das suas personagens foram mantidas, mas o espaço da *mise-en-scène* viva no qual filmamos o roteiro foi disparador para que o hibridismo entre as linguagens do documentário e da ficção servisse como experimentação.

O roteiro adaptado para o espaço apresenta meus desenhos de possíveis enquadramentos, que depois de uma primeira visita ao local materializaram, ao lado dos diálogos escritos, uma decupagem que potencializou a linguagem do filme, a dramaticidade das cenas e o posicionamento dos atores no quadro. O roteiro também mostra dúvidas sobre o tom das atuações ou a total dificuldade de compreender o tom e os enquadramentos de algumas cenas antes dos ensaios, como por exemplo na sequência do Juizado de Menores (ver p. 118). Os traços dos desenhos fazem parte da materialização do processo de criação, que em outros filmes se dá também através de *photoboards* (decupagem dos quadros através de fotografias). Porém os croquis aqui apresentados demonstram um traço de artesanato que auxilia a minha compreensão da cena. Em muitos croquis os olhos das personagens estão vazios, justamente por eu não ter tido a exata precisão do estado emocional que as atrizes trariam para a cena. Além disso os desenhos comunicam informações e

direcionamentos para outros membros da equipe, que podem contribuir para o aprimoramento da linguagem. Esse roteiro é a segunda versão de rascunhos produzidos em conjunto com a direção de fotografia e a direção de arte, mas ainda assim é incompleto se comparado ao resultado fílmico, pois muitas das decisões foram tomadas dentro do *set* e outras, talvez até mais drásticas, na montagem.

#### ***4.1. O ROTEIRO BOMBARDEADO***

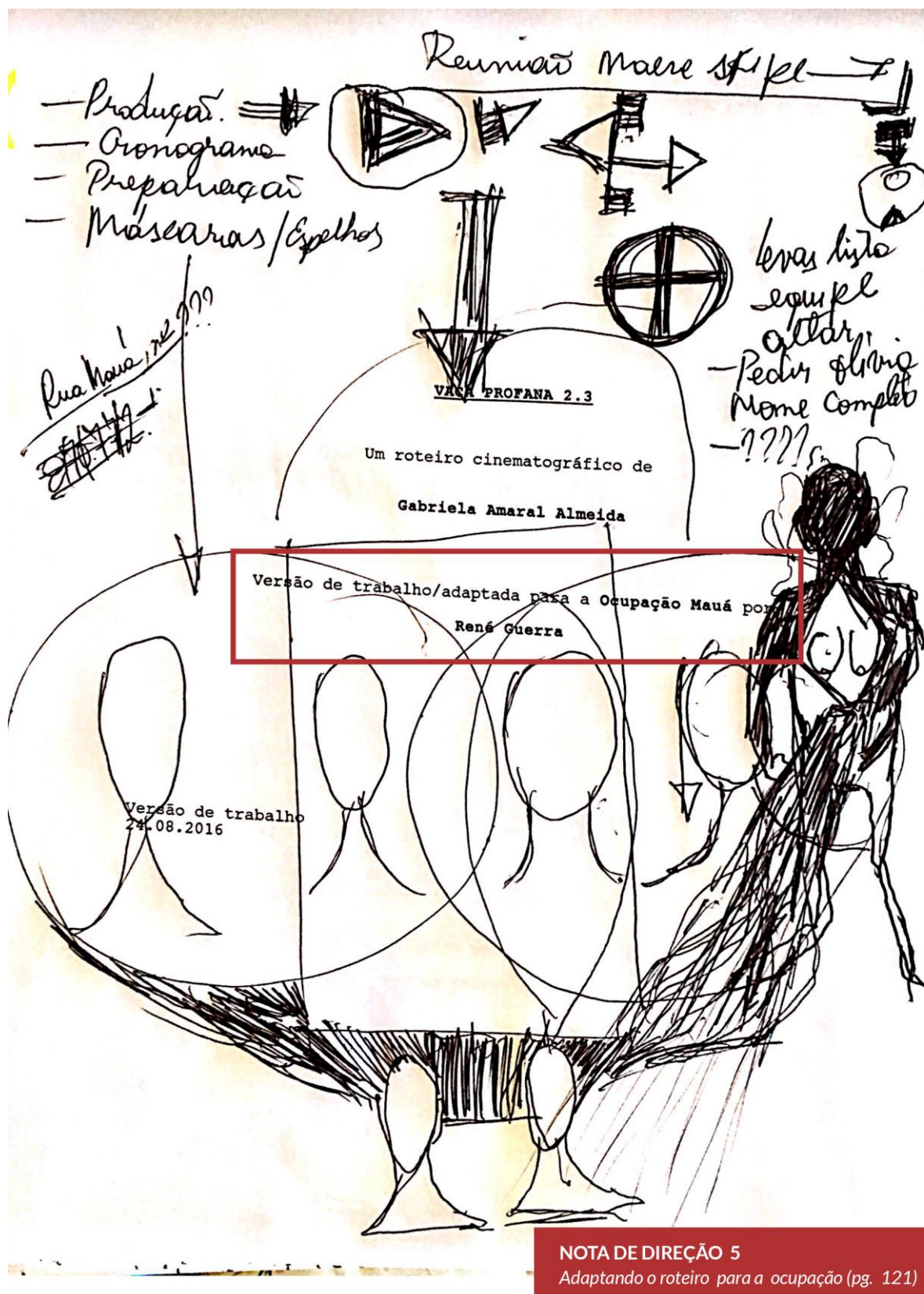


Figura 4-2: Capa do roteiro escaneado





Levar dúvidas f/foto e prod. - locações diferentes  
tempo 2 horas?

FADE IN:

Cartela Inicial - ????

avisar o início  
revisar a seq.  
2.2. - 24

**NOTA DE  
DIREÇÃO**  
5

A surra no  
patriarcado  
(pg. 125)

Planos  
Gerais  
estáticos

ou  
P.C.  
mas nunca  
P.D.

Neti

**1. ABERTURA - "A SURRA NO PATRIARCADO" - DIA**

Fios são estendidos no pátio do centro da ocupação. Mãos com muita habilidade torcem um grande lençol, mais de uma pessoa várias mãos torcem o mesmo lençol.

REGINA é arrastada pelos cabelos por uma mão masculina.

Todos os locais coletivos da ocupação estão vazios.

(A) Um porta se fecha, protegendo uma criança de testemunhar aquela cena.

(B) Casa de Nádia está vazia,

(C) o mercadinho está vazio,

(D) os corredores estão vazios.

(E) Os gritos de Regina ecoam pela ocupação como se todos a tivessem abandonado. Ela luta, mas o seu olhar está vazio, como uma presa que aceita morrer sozinha.

(F) Uma mão feminina abre o portão da ocupação. E caminha na direção dos gritos de Regina no pátio.

(G) A câmera voa na direção da face esquerda do HOMEM que imobiliza Regina no chão.

ref: A câmera - Amante da Ponte Nova  
tira frame \* CORTA PARA

(H) Uma mulher negra dá-lhe um tabefe bem farto no rosto do homem que se assusta soltando Regina.

Toalhas molhadas viram pesados chicotes nas mãos das mulheres no pátio. Elas se aproximam dele e fazem uma roda ao seu redor.

O homem leva uma surra de toalhas cercado por mulheres que gargalham e o xingam ao mesmo tempo. Um bando de POMBA GIRAS BRANCAS.

Ele desiste e se ajoelha, olhando para baixo, humilhado.

Um balde de água é despejado na cabeça dele.

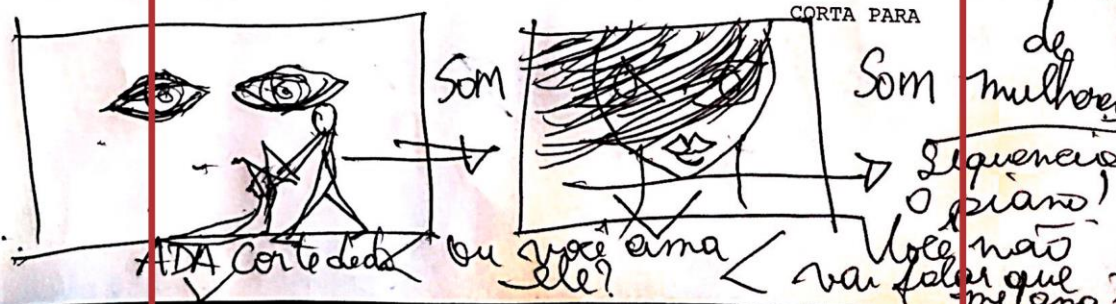


Figura 4-3: Página 1 do roteiro escaneado

*Tronco ou dentado do  
próprio falo-*

*Contra planejé*

**2**

HOMEM  
Eu ainda te pego Regina!

(I) Um CORDÃO DE MULHERES, formado por todas, se coloca na frente da ocupação, seus olhares são de guerreiras ancestrais.

NETE  
Quem não luta... tá morto!

2. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE BEBÊ - DIA

Uma mão feminina, com unhas roxas postiças, arranca as unhas da outra mão, uma por uma.

*Ritualística*

NÁDIA  
(O.S.)  
Se eu fingir que dói, é como se doesse de verdade.

P.D. ①  
mão

A mão feminina, então, arranca as unhas postiças dramaticamente. Demora a retirar cada unha como se elas estivessem mesmo grudadas na carne. NÁDIA geme de dor.

REGINA  
(O.S.)  
Para. Que me dá gastura.

Estamos em um quartinho de bebê pintado de azul claro, com um berço desmontado, junto com várias caixas de papelão que mostram um enxoval de bebê ainda empacotado.

Sentadas em duas cadeiras, estão Nádia e REGINA (18 anos, atriz da ocupação). Nádia está "desmontada": usa camiseta folgada, legging e chinelos. Os cabelos negros estão presos em um coque frouxo no topo da cabeça. Regina está arrumada para sair.

Nádia abre uma caixa de papelão, com muito cuidado.

NÁDIA  
Agora sim. Sem as garras, que o tecido é fino.

Ela tira de dentro da caixa um vestido de bebê, de um tecido transparente e delicado. Mostra-o a Regina.

REGINA  
É seda?

NÁDIA  
O que você acha?

*1 - MASTER - Plano conjunto*  
*PD - mãos de Nádia*  
*PD - Master Regina - câmera na mão*

*2*  
*[PC-]*  
*vestido*

*Preciso de luz?*  
*Entre luz?*

*Contra*

*tudo se pega no extremo*

Figura 4-4: Página 2 do roteiro escaneado



3

3.

Regina toca no tecido, com reverência.

REGINA

Que é.

NÁDIA

É sintético. Mas nem parece, não é?

REGINA

Impressionante. Quando você vai trazer ela de vez?

NÁDIA

No tempo certo. Deixa ela mamar bem do peito da mãe, que isso eu não vou poder dar. Quero ela forte, sem doença. Eu quero dar isso pra ela.

REGINA

Já decidiu o nome?

NÁDIA

Não. Por enquanto, eu chamo ela de anjo.

Nádia estica o vestidinho do bebê nas suas pernas.

3. INT. CORREDORES MAUÁ - DIA

NÁDIA caminha pelo corredor vermelho carregando um marmiteix numa mão e uma cerveja preta na outra.

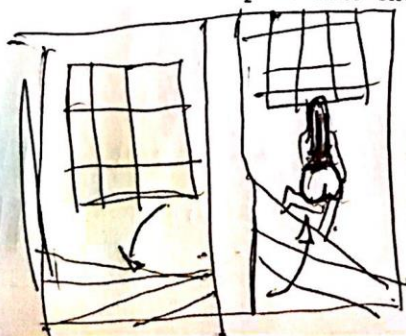
*Câmera fixa - corredor  
Câmera na mão acompanha Nádia  
Câmera PD. Corpo*

CORTA PARA

4. INT. ESCADARIA MAUÁ - DIA

Ela sobre a escadaria. *??? idade?*

Um(a) CRIANÇA na escadaria param para mexer com ela, clima de tensão que se desfaz logo no segundo depois, quando Nádia tira um sarro da brincadeira. Mas mantém a pose de altiva e de nariz empinado, fingindo que está abusada. Os moleques ficam para trás entre risos e gritos.



*PC: Escada / Com janela  
Com crianças ela  
sobe.*

*filas  
Plano camera  
na mão  
- objeto  
marmiteix  
e  
cerveja  
teste.*

Figura 4-5: Página 3 do roteiro escaneado

4

4.

## 5. INT. CORREDOR/PORTA ANA PAULA - DIA

NÁDIA bate a porta de um outro quarto da ocupação, no sexto andar.

## NOTA DE DIREÇÃO

6

O espelho  
(pg. 133)

ANA PAULA (38 anos) abre a porta. É uma mulher bonita, mas bastante maltratada. Morena, os cabelos cacheados, os olhos fundos e cansados.

ANA PAULA  
Chegou numa hora boa. Ela tá acordada.

## 6. INT. CASA/QUARTO DE ANA PAULA - DIA

O quarto é improvisado e com pouca mobília. Tudo o que está naquele quarto parece ter sido levado por Nádia, assim de pouquinho como aquele marmitex.

NÁDIA tira a marmita e a cerveja preta da sacola e coloca-as sobre a mesa. Ana Paula olha para a janela, como se quisesse sair dali.

NÁDIA  
Você tá tomando a cerveja preta?

ANA PAULA  
(O.S.)  
An-han.

NÁDIA  
É bom pro leite não secar. Eu trouxe mais.

ANA PAULA pega nos braços um bebê, sem jeito. O bebê é negro, tem uns oito meses e os olhos grandes. Está acordado.

NÁDIA (CONT'D)  
(para o bebê)  
Oi, anjo, a mamãe veio te ver.

Ana Paula passa o bebê para Nádia como quem entrega um objeto inanimado a alguém. Ela não tem o menor jeito com a criança.

Nádia faz festa para a menina. Ana Paula confere as compras.

NÁDIA (CONT'D)  
(para Ana Paula)  
Ela já mamou hoje?

Porta se abre  
Coque.



2

PM Ana Paula abre a porta



PDs Quarto  
PM →

Cabo amarrado - Preso  
PM - As duas laterais com bebê no meio

Figura 4-6: Página 4 do roteiro escaneado



5

Planos e  
Contra planos 5.  
masters

ANA PAULA  
Já. Duas vezes. Isso daí quando  
engancha num peito não solta.  
Parece bicho. Eu tô toda machucada.

NÁDIA  
(para o bebê)  
É porque eu sou gulosa, não é,  
filha? Fala: eu sou gulosa.

O bebê emite guinchos, baba.

NÁDIA (CONT'D)  
Você precisa de mais alguma coisa?

Ana Paula dá uma olhada apática para a marmitta sobre a mesa.

ANA PAULA  
Não. (pausa) Escuta, Nádia, se você  
não se importar, eu queria que a  
gente resolvesse essa situação  
logo. Tá pintando uma oportunidade  
pra mim na Itália, quero agilizar  
logo o processo. E como você disse  
que queria a menina...

NÁDIA  
(interrompe-a)  
Eu quero a menina. Ela só tá aqui  
ainda pra mamar um pouco mais, pra  
criar resistência.

ANA PAULA  
(impaciente)  
Não vai rolar. Eu preciso mesmo  
vazar. Se eu tivesse colocado  
essa... criança direto pra adoção,  
já tava livre disso...

NÁDIA  
(interrompe-a)  
Marque a data no juizado, Ana  
Paula. Na minha cabeça e no meu  
coração, ela já é sangue meu.  
(para a bebê) Não é, filha?

A bebê sorri para Nádia. Ana Paula deita o bebê na cama.  
Espelho da imagem do vestidinho, mesma posição e gesto.

. INT. FACHADA LOJINHA - DIA

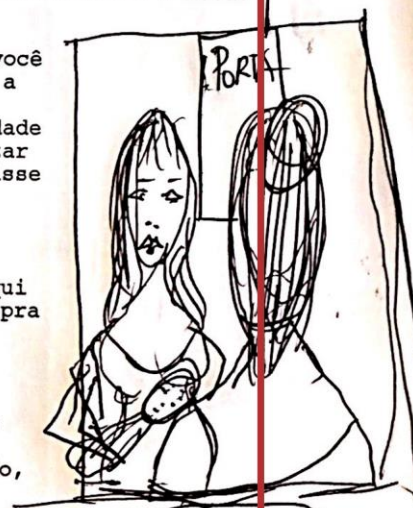
NÁDIA entra na lojinha (localizada no segundo andar).

Plano e Contra Plano! Fria do  
espelho / o corpo não está  
igual

Usar Janela  
com grade



Tilt up - Roto



Ver Eixo:  
chegar pluma:  
recuo Quarto.

Figura 4-7: Página 5 do roteiro escaneado

**6** **5** Nádias  
adicionalmente entra na loja


8. INT. LOJINHA - DIA

As mãos de NÁDIA (sem as unhas postiças) moldam uma coxinha. O formato lembra um pequeno seio.

SOBRE IMAGEM:

NÁDIA  
(O.S.)  
Imagina um peitinho. Tá vendo? Começa pela base e vai afunilando até chegar no bico.

PD. COXINHA

6. 

Nádias está com uma FUNCIONÁRIA (20 anos, atriz da Mauá) aprendiz ensinando a fazer coxinhas.


Estamos nos fundos da loja, perto da chapa de sanduíche

A Funcionária vai até o caixa que fica na entrada:

FUNCIONÁRIA  
(apressando Nádias)  
Dona Nádias, daqui a pouco o povo todo chega de uma vez só.

Nádias frita as coxinhas numa grande panela de óleo quente.

PC - NÁDIA e Funcionária



Nádias trabalha com cabelo amarrado agora / espelhe cabelo

9. INT. LOJINHA - DIA

Uma grande fila se forma dentro da loja. Mulheres e crianças fazem fila e conversam, o horário é de pico, 18 horas em ponto, todas comem coxinha e falam ao mesmo tempo.

Balcão  
Ana Maria  
Boga.  
Olhar  
Para baixo.  
fazendo  
Coxinha

10. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE NÁDIA - NOITE

A portas fechadas, NÁDIA ritualisticamente enche um pequeno TRAVESSEIRO de bebê com flores de MACELA. Ela enfia a mão no mar de flores e enfia a sua mão no pequeno travesseiro.

PD - travesseiro.  
O que é? Não concretizar o gesto/símbolo aqui.

Gesto ritual? ou Cotidiano? clip je Salve? símbolo.

CORTA PARA


11. INT. CASA NÁDIA/SALA - NOITE

Nua (com o pênis à mostra), NÁDIA admira o reflexo do corpo com um ESPARTILHO branco, no espelho. Ela amarra o pequeno travesseiro no espartilho.

Súbito, uma gota de leite escorre de um de seus seios. Ela está plena e feliz.

testar mi frontal  
Ver através do espelho/N consigo filmar frontal. / Câmera N pode mexer!!!

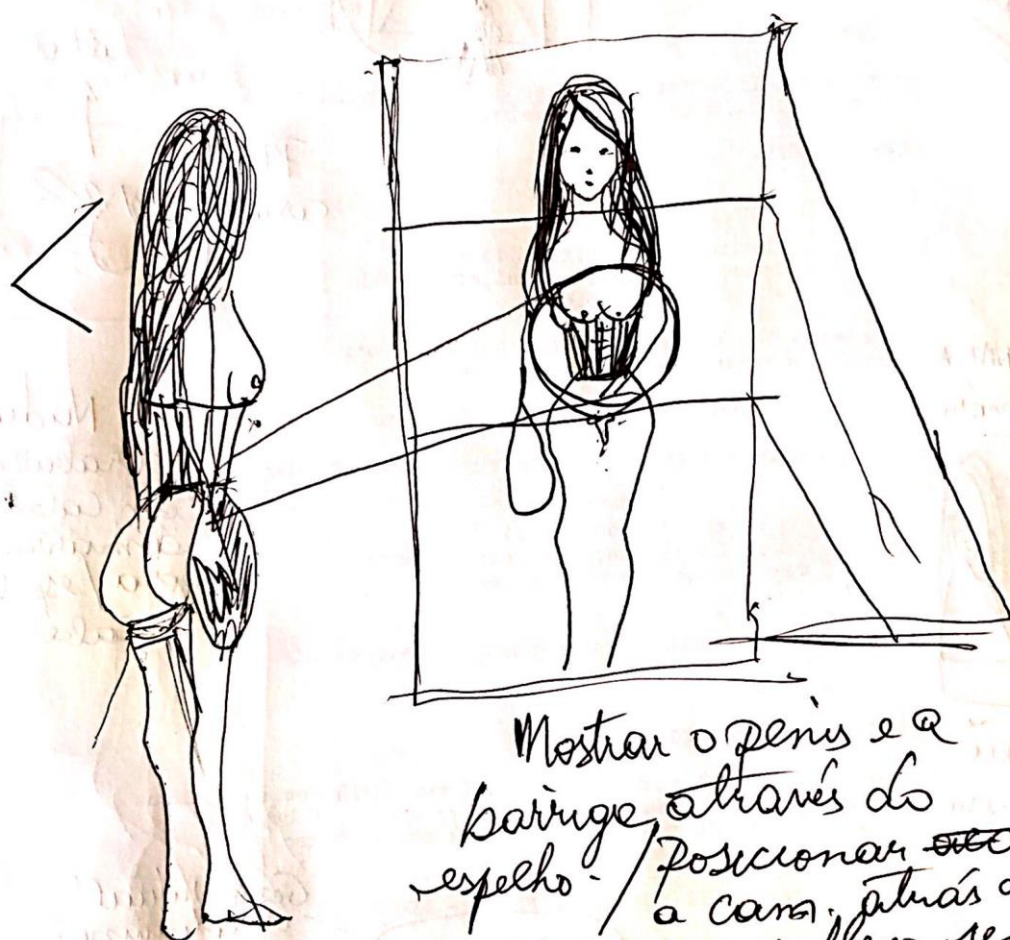
ACAM  
É O  
ESPELHO



Verso →

Figura 4-8: Página 6 (frente) do roteiro escaneado





Mostrar o pênis e a  
barriga através do  
espelho. / Posicionar ~~o~~  
a cam. atrás dela  
e filmar o reflexo sem  
cortar. A personagem se  
move a câmera não, ele  
deve mostrar. +  
preciso do Segm. Como  
filmar?

NOTA DE  
DIREÇÃO 7  
O ventre (pg. 140)

Figura 4-9: Página 6 (verso) do roteiro escaneado

7

7.

## 12. INT. CORREDORES MAUÁ - DIA

ANA PAULA caminha pelo mesmo corredor por onde passou Nádia na sequência anterior.

## 13. INT. CASA NÁDIA/SALA - DIA

NÁDIA está completamente mudada: usa roupas mais sóbrias, está sem as unhas postiças, os cabelos presos num coque discreto, maquiagem leve. E a barriga postiça de seis meses.

Na sala de Nádia, dois beliches encostados em um canto dividem espaço com sofá, televisão e estante.

Nádia conversa com REGINA.

NÁDIA

Você pode ficar aqui o quanto precisar. Usa droga?

Regina faz que não, assustada.

NÁDIA (CONT'D)

Relaxe, que eu não sou nenhuma madre superiora. Estou aqui pra ajudar, mas não tolero mentira.

REGINA

Pó. Mas só cheiro, nunca tomei nos canos.

NÁDIA

Pode escolher sua cama. Depois eu faço uma chave da casa pra você.

REGINA

Obrigada.

Regina tira da bolsa um cigarro. Oferece a Nádia.

NÁDIA

Não. Parei, por causa do bebê.

Regina olha para a barriga de Nádia, confusa. Toçam a campainha. Nádia vai atender.

ANA PAULA

Preciso falar com você.

NÁDIA

Aconteceu alguma coisa com a menina?

① Plano Geral  
Corredor 3  
espaços

② Plano  
Geral 2

Ana Maria  
entra e  
descortina  
o espaço.

adicional -  
- O que é isso  
mulher?  
- uma barriga

Ana Maria  
 vê a barriga  
pela 1ª vez.  
A reação não  
está no roteiro



casa Nádia do ponto de vista do quarto  
casa oriental 02v. caixa dentro de  
caixa. REF: PAI E  
FILHA

Figura 4-10: Página 7 do roteiro escaneado



*Ana Marie, segue o mesmo caminho de radis anteriormente/espelha<sup>8</sup> mento do caminho. até chegar na fragmentação total. Ruptura.*

ANA PAULA  
Não. Ela está bem.

NÁDIA  
Entra.

Ana Paula entra, dá de cara com Regina, que já arruma suas coisas em um dos beliches.

NÁDIA (CONT'D)  
Regina, Ana Paula. Ana Paula, Regina.

Regina acena. Ana Paula não reage.

NÁDIA (CONT'D)  
Vamos pra um lugar mais reservado.

**NOTA DE DIREÇÃO 7**  
O espelhamento maternal (pg. 144)

*Plano e Contra-plano*  
*Espelho*  
*Móvil de espelhos partidos*  
*Rosto*

14. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE BEBÊ - DIA

Um MÓBIL INFANTIL pendurado no teto do quarto esta flutuando no meio das duas. NÁDIA está pálida como uma vela.

NÁDIA  
Você não pode fazer isso comigo.

ANA PAULA não consegue encarar Nádia.

ANA PAULA  
Desculpa, Nádia, mas eu pensei melhor. Quero ficar com a menina.

NÁDIA  
O que aconteceu com a Itália?

ANA PAULA  
Não aconteceu.

Silêncio. Nádia está tão chocada, que não consegue falar. Ana Paula olha ao redor: a decoração, a parede azul.

ANA PAULA (CONT'D)  
Me desculpa.

*DIZ NÃO.*

15. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE NÁDIA - DIA

NÁDIA está deitada na cama, ainda em choque. Segura a barriga, como se o mal causado fosse, de fato, físico.

Liga para a farmácia do seu celular.

*ANA SOLTA OS CABELOS*

Figura 4-11: Página 8 do roteiro escaneado

9

9.

NÁDIA  
Drogaria Vox, boa tarde, em que  
posso ajudá-la.

NÁDIA (CONT'D)  
Alô, eu queria pedir um remédio.

ATENDENTE  
(V.O.)  
Pois não, o que vai ser?

NÁDIA  
Valium.

ATENDENTE  
(V.O.)  
Tem receita?

NÁDIA  
Sim.

ATENDENTE  
Está grávida ou possui alergia a  
algum medicamento?

Silêncio.

ATENDENTE (CONT'D)  
É o procedimento padrão de  
atendimento, senhora.

Nádia desliga o telefone.

# 16. INT. KARAOKÊ BAR NETE - NOITE

NÁDIA bebe um copo de whisky num bar quase vazio.  
Um TRAVESTI dubla "Vaca Profana" na voz de Gal Costa (versão  
rock in roll), em um palco improvisado. Cinco ou seis PESSOAS  
assistem ao show.

~~TRAVESTI~~  
Respeito muito minhas lágrimas Mas  
ainda mais minha risada Inscrevo,  
assim, minhas palavras Na voz de  
uma mulher sagrada Vaca profana,  
põe teus cornos Pra fora e acima da  
man...  
Ê Ê Ê Ê Ê Ê  
(MORE)

Karokê passa a música, NÁDIA  
CANTA

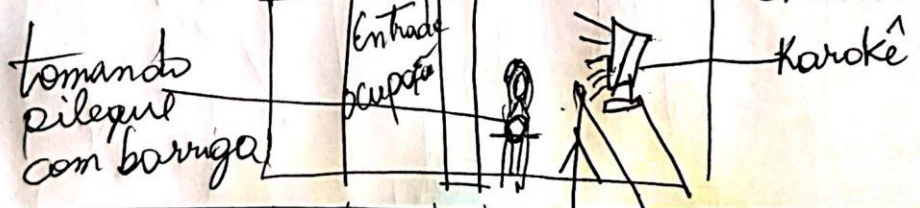


Figura 4-12: Página 9 do roteiro escaneado



10.

*Coxinha Solar*  
PD.

TRAVESTI (CONT'D)  
Dona das divinas tetas  
Derrama o leite bom na minha cara E  
o leite mau na cara dos caretas...

FADE OUT.

FADE IN:

17. INT. LOJINHA - DIA

COXINHAS fritam numa panela de óleo quente.  
NÁDIA (ainda com a barriga de grávida; barriga que mantém até o final da história) olha, hipnotizada, para a o borbulhar do óleo quente. Está em transe.

FUNCIONÁRIA  
Cliente, Dona Nádia.

*SAI DO transe!*

Nádia sai do transe.

18. INT. LOJINHA - DIA

Apática, NÁDIA chega ao caixa. 18horas. Uma nova fila de mulheres e crianças se faz na frente do balcão.

O barulho de uma ~~MÃO SOCANDO~~ o portão é ouvida por todos. Tensão está no ar.

A voz de um ~~HOMEM~~ grita o nome de Regina.

Olhar de mulheres na fila. Olhares profundos de que elas já viveram essa mesma situação.

19. INT. CORREDORES MAUÁ - DIA

Nádia caminha pelos mesmos corredores e encontra outra vez um grupo de crianças. Dessa vez, as crianças não mexem com ela. Olham para a barriga de Nádia.

20. EXT. TELHADO PRIMEIRO ANDAR - DIA

Da janela do corredor do primeiro andar, Nádia pega um cabo de vassoura e estica a sua mão pegando alguma coisa no telhado. O telhado é cheio de brinquedos caídos da janela da escada. REF: MAUÁ

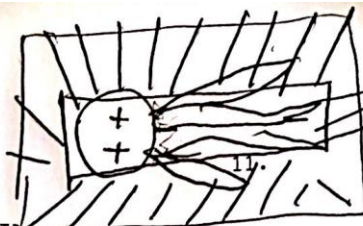
*Resto transe  
Roberto  
Chora.  
↓  
Fila?*

*Quança*

*Telhado onde todos os brinquedos de ocupação caem. lembram que não pode brincar na Janela.*

Figura 4-13: Página 10 do roteiro escaneado

Plano com gesto ritualístico  
Corpo morto / aborto  
União plano com gesto ritualístico!!!



21. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE BEBÊ - DIA

NÁDIA veste o vestidinho (primeira cena) numa boneca velha que parece um bebê de verdade. Coloca a boneca delicadamente no bercinho. Encara a boneca - inerte e sem vida, os olhos arregalados e vítreos - estática, no berço.

Nádia tenta desatar o espartilho que prende sua barriga, mas não consegue, está muito apertado. Desiste.

→ Close da boneca +/ câmera/zenital

22. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE NÁDIA - DIA

NÁDIA está dormindo com uma máscara de olhos. Seu telefone celular toca. Ela desperta, assustada. Atende, sequer tira a máscara dos olhos.

NÁDIA

Alô? Ana Paula? Aconteceu alguma coisa?

Ouvimos apenas o choro de Ana Paula do outro lado da linha.

NÁDIA (CONT'D)

Venha pra cá, mulhé, venha.

P.G. Quarto  
Mesmo plano  
Formação

23. INT. CASA NÁDIA/COZINHA - DIA

ANA PAULA fuma, as mãos trêmulas, a voz fragilizada. O bebê está dormindo.

NÁDIA está sentada diante dela.

NÁDIA

Ainda tá doendo muito?

Ana Paula faz que não repetidamente. Traga o cigarro.

ANA PAULA

Eu não voltei aqui pra isso.

(pausa)

Quero que você fique com a menina.

NÁDIA

Escuta, Ana Paula, eu já sofri demais com essa história. Vou tentar adotar de outro jeito, mesmo que seja difícil...

ANA PAULA

(interrompe-a)

Agora é pra valer.

(MORE)

Toda cena  
pelo recuo  
e em plano  
e  
contraplano

Roberto  
é luz. Borrada

NOTA DE  
DIREÇÃO 6

O espelho  
(pg. 136)



Figura 4-14: Página 11 do roteiro escaneado



12

12.

ANA PAULA (CONT'D)  
Eu não quero esse bebê. Você não entende? Eu vim com defeito de fábrica.

Ana Paula dá uma tragada longa no cigarro.

ANA PAULA (CONT'D)  
Isso que todo mundo chama de instinto de mãe. Eu nasci sem o meu. Eu olho pra esse bebê e não sinto nada. Ele saiu da minha barriga, e pra mim é como se... Não sei. Não é pra mim. Você é mais mãe do que eu. (pausa) Eu só quero voltar a fazer meus programas.

24. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE NÁDIA - DIA

NÁDIA cuida de ANA PAULA, que adormece na beliche. Nádía reveza sua atenção entre Ana Paula, na cama de cima, e a bebê, na cama de baixo. Age como e fosse mãe das duas.

FADE OUT.

FADE IN:

25. INT. CASA NÁDIA/QUARTO DE NÁDIA - DIA

Nádía monta Ana Paula, faz a sua maquiagem e a veste numa roupa bem exuberante.

Nádía se olha no espelho e retira a sua própria peruca.

26. EXT. FACHADA DE JUIZADO DE MENORES - DIA

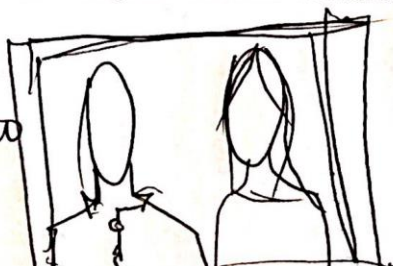
NÁDIA, ANA PAULA e o BEBÊ entram no juizado de menores. Caminham por um corredor extenso.

Ana Paula nota a barriga de grávida de Nádía.

ANA PAULA  
Você ainda está usando isso?

NÁDIA  
Eu ainda me sinto grávida. Você nunca vai entender.

Nádía fecha os botões do paletó, escondendo a barriga. As duas seguem corredor adentro.



Ritualística  
Ação de  
se preparar  
PD. de  
Tudo.  
até formar  
o  
retrato  
Nordestino

Figura 4-15: Página 12 do roteiro escaneado

13

13.

## 27. INT. JUIZADO DE MENORES/ESCRITÓRIO - DIA

NÁDIA e ANA PAULA (com a bebê no colo) estão sentadas diante da mesa de uma TABELIÃ (50 anos, Núbia como Toninho).

TABELIÃ

Então, senhora Ana Paula Vieira, a senhora quer registrar a sua filha com o senhor...(confere os dados num formulário)...Geraldo de Souza Santos. É o pai biológico da criança?

ANA PAULA

Não.

Nádia se abana com a mão. Faz muito calor na sala.

NÁDIA

Aqui está abafado, né?

TABELIÃ

O ar-condicionado tá quebrado.  
(para Ana Paula)  
Qual o nome da menina?

Nádia e Ana Paula se entreolham.

NÁDIA

(para Ana Paula)  
Posso escolher?

Ana Paula dá de ombros, como se tanto fizesse.

NÁDIA (CONT'D)  
Maria José.

A Tabetiã escreve o nome no formulário.

TABELIÃ

Vai ficar Maria José Vieira Souza.

ANA PAULA

Não. Só precisa do sobrenome dele.

A Tabetiã lança um olhar de reprimenda para Ana Paula, que desvia o olhar, incomodada.

Nádia está vermelha de tanto calor. Afrouxa o nó da gravata e acaba por ter de desabotar os botões do paletó.

ton a  
ser achado  
no ensaio.  
N entendo  
o tom  
Bufão  
Salto  
Ensaio  
e  
decupar.

NOTA DE  
DIREÇÃO 7  
O ventre (pg. 142)

Figura 4-16: Página 13 do roteiro escaneado

14

14.

TABELIÃ

Tudo certo. Vocês podem assinar aqui, por favor?

Ana Paula assina. E depois Nádia.

TABELIÃ (CONT'D)

Os papéis definitivos levam de três semanas a um mês para ficarem prontos. Até lá, vocês podem usar esta certidão provisória.

A tabeliã entrega a certidão a Nádia.

Nádia e Ana Paula se levantam para ir embora, quando Nádia desmaia. A Tabeliã pede ajuda a alguns funcionários que passam pelo corredor naquele momento. Nádia recobra os sentidos, mas não consegue respirar.

NÁDIA

Está muito quente, aqui. Muito quente. Quente.

ANA PAULA

Ela. Ele é muito emotivo.

TABELIÃ

Vamos tira essa roupa quente.

A tabeliã e Ana Paula tiram as roupas de Nádia. Começam pelo paletó. Descobrem a barriga de grávida de Nádia e se encaram, confusas. Nádia continua sem respirar.

Ana Paula e a Tabeliã desabotoam a camisa de Nádia. Dão de cara com um espartilho de zíper e, debaixo dele, a barriga de silicone.

A tabeliã tenta abrir o espartilho, mas o zíper está emperrado (toda a situação lembra um parto: as respirações sincopadas de Nádia, as pessoas em volta, o tumulto etc.).

TABELIÃ (CONT'D)

É esse espartilho. Está muito apertado, precisa tirar.

ANA PAULA

Puxa o zíper com força!

A tabelião puxa o zíper com força. O zíper rasga a pele das costas de Nádia de forma lateral. Um rasgo de sangue como a incisão de um bisturi. Nádia grita. O espartilho se abre. A barriga é retirada. Nádia volta a respirar.

Mãe é o zíper que corta o espartilho e frontal no lugar da barriga.

E uma tesoura dourada.

Maquiagem

Ver elemento com a arla

Tesoura dourada.

Figura 4-17: Página 14 do roteiro escaneado



15

15.

ANA PAULA (CONT'D)  
Alguém traz gaze e algodão rápido.

TABELIÃ  
Tem um kit de primeiros socorros na  
primeira gaveta da minha mesa.

Ana Paula passa o bebê para os braços de Nádia (como uma enfermeira que, ao final de um parto, entrega a criança para a mãe cansada) e vai atrás do kit de primeiros socorros.

Nádia abraça o seu bebê, emocionada.

NÁDIA  
(para a criança, baixinho)  
Bem vinha ao mundo, Maria José.

28. INT. PORTARIA MAUÁ - DIA

Na entrada da ocupação, Ana Paula pára. Na divisão entre portão e rua.

ANA PAULA  
Acho que eu fico por aqui.

Nádia abraça Ana Paula que se vira. Nádia segura na sua mão.

NÁDIA  
Você não respondeu.

ANA PAULA  
(sorrindo)  
Respondeu, o quê loca?

NÁDIA  
O que te fez mudar de ideia e  
querer me entregar a criança?

Ana Paula beija Nádia.

ANA PAULA  
Eu sou lua, Nadia, eu sou lua.

Ana Paula caminha para rua e a sua imagem desaparece no  
clarão da porta.

A porta  
da ocupação  
parece um  
presídio.  
Ana Marie  
está livre.

Plano Berto  
indo p/ o  
Quarto

29. INT. TERRAÇO OCUPAÇÃO - DIA

NÁDIA está no parapeito do terraço, olhando para a ESTAÇÃO DA  
LUZ. Usa apenas uma saia longuíssima, mas tem o torso nu.

Casting Bebê/  
fazer com o catchê  
pedir autorização  
oficial.

— Estrutura de segurança  
— Olhar  
— a escadaria  
— Mostrar a praça da Luz  
Recuperação  
igual  
Thuba.

Subir escadas  
Lembrei dos Sapatos!

Figura 4-18: Página 15 do roteiro escaneado

16

16.

Segura MARIA JOSÉ nos braços. A imagem lembra a de uma santa.

Ela se olha com a filha nos braços.

Uma pequena gota de sangue escorre das suas costas e toca na saia branca.

Nádia é mãe.

FADE OUT  
FIM.

NOTA DE  
DIREÇÃO 7  
O ventre (pg. 145)

Uma pomba  
gêze brasea.  
Marie  
Padilha -

Figura 4-19: Página 16 do roteiro escaneado



#### 4.2 NOTA DE DIREÇÃO 5: A OCUPAÇÃO



Figura 4-20: Still do pátio da Ocupação Mauá já cenografado para o filme (Crédito: Catarina Balbini)

Quando decidi filmar na Ocupação Mauá, Juliana Vicente, cineasta e fundadora da Preta Portê Filmes, também produtora dos meus curtas *Quem tem medo de Cris Negão?* e *Vaca profana*, questionou o porquê da escolha dessa locação, buscando compreender se as minhas necessidades como realizador se alinhavam com toda uma questão ética e política que envolve a luta por aquele espaço, trazendo para o meu fazer artístico também esse questionamento ético e lembrando-me que



aquelas pessoas não eram uma figuração ou apenas um cenário: elas eram e são política e sobrevivência. Eu respondi a ela com uma imagem que testemunhei quando visitei a Ocupação pela primeira vez: ao passar por um dos andares vi uma mulher dando banho em cinco crianças ao mesmo tempo. Perguntei se eram todos filhos dela e ela respondeu que não. A Mauá é o único lugar dentro do real onde a utopia da história de *Vaca profana* poderia acontecer. Compreendi que aquela comunidade se ajudava de várias formas: as mulheres que trabalhavam deixavam seus filhos sendo cuidados por outras mães. Essa aliança entre as mulheres, uma aliança de sobrevivência contra o machismo, uma aliança que motiva e assegura as suas estruturas de diversas constituições de parentalidade – famílias tradicionais e famílias da diversidade – que lutam pela dignidade, foi o que me impulsionou para fazer o filme naquele lugar, onde todas as diferenças e preconceitos não teriam mais importância se todos estivessem juntos pela mesma luta. Nós nos emocionamos com a imagem que apresentei na reunião de produção e Juliana entrou em contato com Ivaneti Araújo, uma das lideranças do MMLJ (Movimento de Moradia na Luta por Justiça), pertencente à FLM (Frente de Luta por Moradia). Iniciamos então a adaptação do roteiro para o espaço físico da Ocupação.

Na Ocupação a luta é o agente catalizador do processo de afirmação e visibilidade. Mais que o embate jurídico entre direito à moradia versus direito à propriedade, a ação de ocupar, resistir, construir e habitar revela o poder transformador da luta coletiva em busca da concretização da identidade individual. Isso só é possível através da luta em que uma coletividade se protege. Não por acaso são as mulheres as principais agentes de resistência desses movimentos. O sentimento de sororidade é o que faz com que as famílias permaneçam unidas. É também fundamental para a segurança, tanto externa (a Ocupação fica no centro, uma das regiões mais perigosas da cidade) quanto interna. A violência contra a mulher é um problema endêmico do Brasil, principalmente entre as comunidades mais pobres.

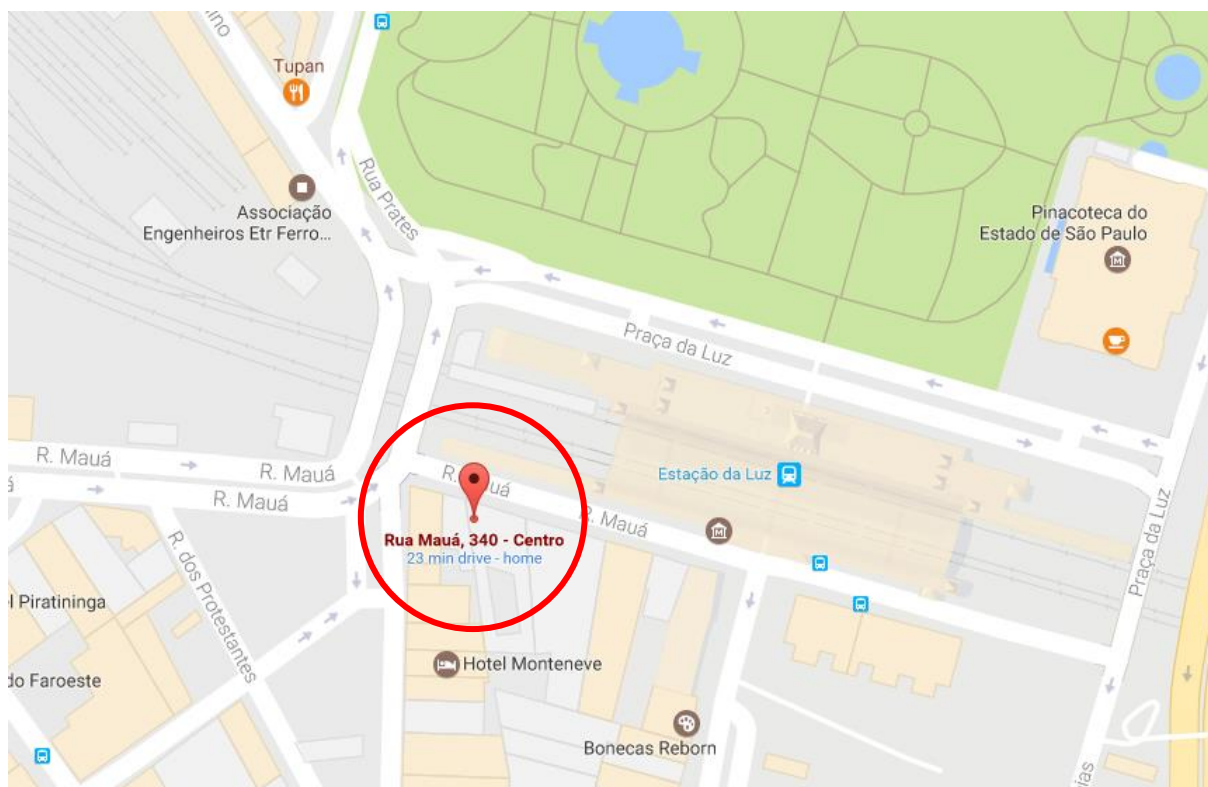


Figura 4-21: Localização da Ocupação Mauá, na Rua Mauá 340 no bairro da Luz

Essa aura que pulsa nos seis andares do prédio da Ocupação Mauá foi transformadora para o filme. Por mais que esta dissertação não tenha o objetivo de se aprofundar na questão política dos movimentos é impossível não descrever dados e impressões apreendidos durante o convívio que durou cerca de um mês, desde a pré-produção até os seis dias de filmagem. O set de filmagem estava instalado dentro de um organismo vivo. Em diversos momentos os ensaios dividiram o espaço com aulas de alfabetização. Decidimos que seríamos absorvidos pelo cotidiano da Ocupação, e na concretização dessa decisão teve grande mérito a produtora Juliana Vicente, que na lógica de troca fez com que o dinheiro do filme circulasse na própria Ocupação por meio da figuração, da mão-de-obra braçal, da comida feita pelos cozinheiros do local e do pagamento de um valor simbólico como contribuição para o conserto do telhado.

Esse processo resultou em limites para a construção da linguagem: a escadaria, – ambiente de transporte dos equipamentos mas que também era usada pelos moradores – sendo a única passagem entre os andares do prédio e a porta de entrada e saída; os horários de pico da chegada do trabalho, com o trânsito dos moradores interferindo na filmagem; a sonoridade vinda dos bares e da rua. Maíra

Mesquita, como diretora de arte, ao estudar os espaços, relacionando-se com cada microuniverso constituído pelos quartos de 10m<sup>2</sup>, fez com que a comunicação fluísse com os moradores, que se sentiram participantes do processo. As restrições de espaço resultaram em escolhas de profundidade de campo, lentes, enquadramentos emoldurados por janelas e portas, e na busca de corredores para circulação do movimento. O espaço dos apartamentos demandou limites claros de posicionamento da câmera, aproximando-a cada vez mais do rosto das atrizes. O rosto espelhado. O rosto que espelha alteridades.

Aquele espaço já havia sido cenário para outras produções artísticas, como os filmes *Dia de festa* (2006) e *Estamos juntos* (2011), do diretor Toni Venturi, e também dois trabalhos da produtora do filme, Juliana Vicente, que dirigiu o documentário *Leva*<sup>34</sup>, em 2010, e realizou o clipe *Mil faces de um homem leal – Marighella*, dos Racionais MC's, em 2012. Nessa época a Ocupação estava sob ameaça iminente de despejo e o clipe foi instrumento para a luta, tendo sido capa de uma matéria na Folha de São Paulo<sup>35</sup> que mudaria os rumos do processo, resultando na continuidade do projeto de construir um conjunto de habitação ali na Mauá. Essa contaminação entre política de sobrevivência e arte é um dos aspectos da urgência em que os filmes habitam um “campo expandido” (ver p. 26) e foram apropriados pela realidade e usados como ferramenta de visibilidade e proteção para pessoas desamparadas pelo Estado.

Quando pela primeira vez me reuni na sala da coordenação com Ivaneti e outras coordenadoras da Ocupação, contei a história do filme, falei da minha pesquisa sobre o universo travesti e dos temas transversais que estavam no roteiro, como a questão da violência contra a mulher, que até aquele momento estava contida na descrição da personagem Ana Maria, uma mãe, profissional do sexo, descrita no roteiro com marcas e lacerações no corpo, vestígios de violência. Perguntei a elas se essa história poderia acontecer dentro da Ocupação. Neti, sem pestanejar, disse que sim, que através da luta todas eram iguais. Percebi, ao expor a história para aquele grupo de mulheres, que o que eu considerava um tema transversal, a questão da violência contra o feminino, foi o que mais chamou a atenção na minha descrição, pois

---

<sup>34</sup> Leva, documentário dirigido por Juliana Vicente e Luiza Marques. Link: <https://youtu.be/xn2um8xhc4o> - Acessado em 04.06.17.

<sup>35</sup> Link da reportagem “Sem-tetos Racionais” - <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/44179-sem-teto-racionais.shtml>. Acessado em 26.05.17.

a violência doméstica e a institucionalizada (policial) eram marcas da força da “máfia do patriarcado” que cotidianamente ameaçava aquele território. Decidi naquele momento fazer o que seria a única modificação estrutural no roteiro, apresentando o espaço através dessa questão tão presente no cotidiano das mulheres que ali me ouviam relatar a história do filme. Criei uma cena que chamei de “A surra no patriarcado” (ver p. 104) para também gerar uma advertência e lembrar que aquele território era assegurado por mulheres com a força simbólica das “amazonas”. Neti e outras moradoras da Ocupação são protagonistas da primeira cena.



Figura 4-22: Sequência de frames da cena "A surra no patriarcado"- ver p. 103



O roteiro sempre vai servir como guia para a construção fílmica; ele se transforma no set de filmagem e mais uma vez morre na sala de montagem. As ações descritas no roteiro, como a surra de toalhas, o que as personagens falam, tiveram um resultado diverso no momento da filmagem. As toalhas se transformaram em varais; Maíra Mesquita havia percebido que as roupas estendidas na Ocupação seguiam um padrão de cores nos varais, o que se explica pelo fato de que na lavanderia comunitária, precisavam ser estendidas “por cor” para que não se manchassem. Essa cena abriu a nossa filmagem na Ocupação. Minha única indicação para as mulheres da Ocupação foi a forma de bater, ensinando-as tecnicamente a não ferir o ator que faria o agressor. A presença daquelas mulheres era tão intensa que eu apenas conduzi para fora o olhar delas, já em estado de prontidão, partindo de suas memórias para um exercício poético. Aqueles olhares remetiam às imagens de mulheres grafitadas nas paredes do pátio da Ocupação, pois coincidentemente os grafites eram só de figuras femininas. Quando falei a palavra "ação", as mulheres entraram na cena e suas presenças a partir dali, mesmo com repetições, não se alteraram, imprimindo à cena uma força que na montagem foi decisiva, para a sua escolha como abertura do filme.



*Figura 4-23: Preparação da cena "A surra do patriarcado" como abertura das filmagens na Ocupação. Equipe e elenco reunidos pela força da cena (Crédito: Catarina Balbini)*

### 4.3. NOTA DE DIREÇÃO 6: O ESPELHO

Ao descrever o processo de direção das atrizes Roberta Gretchen e Maeve Jinkings no *set* de *Vaca profana* ressalto a importância da escolha desse elenco e acredito como diretor que o espelhamento entre as duas atrizes ocorreu no *set* de filmagem, e a vivência compartilhada entre elas, diferentemente da distância que potencializou o estranhamento na *mise-en-scène* de *Os sapatos de Aristeu*, foi fundamental para a construção das personagens, pois a base dramática era um espelhamento entre os femininos, ampliando suas percepções tanto para dentro da cena quanto para a vida. Se em *Os sapatos de Aristeu* eu era a medida, posicionado ao lado da câmera, regulando o volume das atuações, em *Vaca profana* a medida veio da própria relação entre as atrizes, na qual fui o mediador.



Figura 4-24: Still de Maeve Jinkings durante ensaio na Ocupação (Crédito: Catarina Balbini)

Em 2012 testemunhei a complexa construção de Maeve Jinkings<sup>36</sup> da personagem Jaqueline Carvalho no *set* de *Amor, plástico e barulho* (2013), dirigido por Renata Pinheiro. No ano seguinte Maeve foi dirigida por Gabriela Amaral Almeida

---

<sup>36</sup> Maeve Jinkings é formada no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) em 2002 e formada Escola de Arte Dramática da USP em 2008. Atuou em filmes brasileiros como *Falsa loura* do diretor Carlos Reichenbach, *Som ao redor* e *Aquarius* do diretor Kleber Mendonça Filho e ganhou o prêmio de melhor atriz no 46º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro com o filme *Amor, plástico e barulho* de Renata Pinheiro.

no curta-metragem *Estátua* (2014), e logo em seguida Gabriela compôs *Vaca profana*, um roteiro escrito para que eu dirigisse, comungado entre nossos inconscientes, com um papel escrito para a atriz Maeve Jinkings. A personagem, que antes se chamava Ana Paula, se tornou Ana Maria, pois Maeve acabara de fazer um filme cuja personagem tinha aquele mesmo nome. Compreendi como era importante para a atriz mudarmos o nome da sua personagem no curta, porque cada personagem é um universo específico, cuja intimidade e complexidade não poderiam se cruzar nem mesmo no nome. Transformar Ana Paula em Ana Maria foi como iniciar do zero uma nova jornada rumo ao desconhecido. Maeve disse que atuar em *Vaca profana* foi uma decisão artística, política e afetiva. Afetiva porque foi uma personagem construída para ela por Gabriela Amaral Almeida e que seria dirigida por mim; política porque seria um filme protagonizado por uma atriz travesti dentro de uma ocupação; e artística porque, como em todos os seus processos, Maeve imprime sua assinatura autoral também na escolha das personagens, negando aqueles papéis que a enquadrem em rótulos e clichês de um tipo físico e buscando através da voz das personagens construir um discurso ao lado delas, apoiando todos os seus aspectos, desde a fisicalidade específica até as questões sociais e políticas nas quais elas estão inseridas e serão vistas, deixando, assim, marcas das suas escolhas como uma atriz criadora em cinema, permeadas pela investigação e pela repetição de procedimentos artísticos. Maeve fez uma pesquisa de campo na região da Luz e foi apresentada às prostitutas da rua e aos motéis da redondeza por Roberta Gretchen.





Figura 4-25: Roberta Gretchen no camarim se preparando para a composição de Nadia (Crédito: Catarina Balbini)

Conheci Roberta Gretchen na produção do meu documentário *Quem tem medo de Cris Negão?* - fui apresentado a ela pela pesquisadora, e também personagem do filme, Divina Núbia.

Roberta nunca havia atuado em cinema; tinha algumas participações em programas televisivos, como o do *Ratinho* e *CQC*. Como presença no set do documentário foi extremamente disponível, corajosa e despudorada. Nossa convivência desde então se tornou mais próxima, e vez ou outra ela e sua mãe, Marlene Loçasso, também personagem do documentário, me chamam para um almoço de domingo, com a lasanha ou a salada de macarrão sempre feita a quatro mãos. Depois do documentário Roberta participou de dois episódios da série do Canal Brasil *Sonhos de Abu*, dirigidos por Rafael Terpins, mostrando orgulho por ter atuado com André e Antônio Abujamra.

Como em *Os sapatos de Aristeu*, mais uma vez eu presenciava duas escolas, Maeve vinda de uma formação teatral e de uma vivência cinematográfica, e

Roberta, de uma escola da vida, onde transformação corporal, estado perene de risco de violência e uma experiência artística restrita a clubes noturnos e pequenas aparições em programas de televisão, normalmente permeadas pelo olhar caricato sobre o universo travesti, formaram uma performatividade desafiadora e combativa, presente no conceito de *auto-mise-en-scène* desenvolvido no capítulo anterior (ver p. 91). A vivência artística da noite não é colocada nesta dissertação como menor ou menos importante, pois contribui para a teatralidade travesti, como um dos pontos constitutivos desse conceito. O que, de modo geral, a diferencia de outros campos artísticos é a falta de reconhecimento oficial desse aprendizado.

O processo de preparação das atrizes em *Vaca profana*, por estarmos dentro da Ocupação Mauá, exigiu um tipo de abordagem diferente dos meus processos usuais de direção de atores. A primeira etapa foi fazer uma leitura do roteiro com toda a equipe técnica, para que todos compartilhassem o sentido político da dramaturgia e do espaço onde filmaríamos e principalmente se colocassem no lugar do ator, com todos os aspectos transversais presentes nessas escolhas. Utilizando o exercício do espelho com todos os profissionais das equipes de direção, produção, arte e fotografia, formei duplas em que os profissionais se apresentavam uns aos outros separadamente e depois em grupo; cada um atuava interpretando o seu parceiro. Esse exercício gerou um tipo de cumplicidade entre toda a equipe.

Os levantamentos de cena entre as atrizes foram acessados inicialmente através de improvisos. Utilizei uma das técnicas de Sanford Meisner<sup>37</sup>, trazendo o ator para o presente por meio de uma ação específica com um grau de dificuldade e urgência. Para Meisner o ator deve buscar a “atuação verdadeira dentro de circunstâncias imaginárias” (MEISNER; LONGWELL, 1987); seu método se centra em exercícios onde o foco está na escuta. O ator deve aprender a escutar e responder, e a se manter no momento presente. O texto, que já tinha sido adaptado para o espaço, precisava, através das construções das personagens, manter nos diálogos uma relação de naturalismo traduzida para a realidade da Ocupação. Posso dizer que chegamos ao texto depois de encontrarmos os rios subterrâneos de cada cena. A

---

<sup>37</sup> Sanford Meisner (1905 - 1997), também conhecido como Sandy, era um americano ator e professor de teatro que desenvolveu uma abordagem para agir, instrução que agora é conhecido como a técnica de Meisner. Enquanto Meisner foi exposto ao método atuando no Grupo de Teatro, sua abordagem difere marcadamente em que ele, como Konstantin Stanislavski, abandonado completamente o uso da memória afetiva, uma característica distinta do método de atuação. Meisner mantinha ênfase em "a realidade de fazer", que foi a base de sua abordagem.

construção das personagens de Nádia e Ana Maria passou por um processo de investigação da região do centro e por um exercício de espelhamento entre as atrizes, o que resultou no signo do espelho na própria linguagem do filme.

O espelho subverteu dois signos do feminino. Nádia, que tinha instinto maternal e era dona de uma lanchonete, foi construída dramaturgicamente ressignificando o lugar da travesti, habitualmente retratada como personagem marginal, sem desejo de vínculos de parentalidade. Ana Maria, por outro lado, foi construída como uma prostituta sem o instinto de maternidade universalmente atribuído às mulheres. Esse contraste refletido no signo do rosto que, segundo Butler (ver p. 82), reflete a precariedade de quem olha, em *Vaca profana* espelhou a possibilidade de libertação, de complementariedade, em que um exercício entre alteridades transformaria em transparente o rosto-espelho – normalmente visto como opaco – de figuras socialmente excluídas, "corpos abjetos", para que ambas as personagens concretizassem seus desejos. Um vínculo cujas relações "convivais", que Caballero conceituou como uma das estruturas definidoras de teatralidade (ver p. 24), estariam ligadas ao próprio processo de criação das personagens entre as atrizes e à sua convivência na realidade da Ocupação.



Figura 4-26: Stills do primeiro improviso da cena 6 - Quarto de Ana Maria - ver p. 107 (Crédito: Catarina Balbini)

O aprendizado que tive ao dirigir as atrizes nos filmes anteriores, identificando uma corporeidade que disparava uma ação performativa com características histriônicas, principalmente ao trabalhar com Phedra D. Córdoba, me fez lembrar que o único estado em que consegui filmar essa atriz em *Os sapatos de Aristeu* tinha sido o estado intermediário de naturalidade antes do momento da filmagem; ou seja: a construção estética com amplitude e volume que se amplificavam na imagem de Phedra me alertou para a necessidade de filmar Roberta num estado de relaxamento. Com isso percebi que Roberta Gretchen precisava de uma preparadora corporal que a orientasse a acessar esse estado entre relaxamento e atenção. Convidei então Thiane Nascimento, que usou técnicas de contato-improvisação, BMC (*Body-Mind Centering*) e respiração do *aikido*. Essas técnicas poderiam produzir um novo estado corporal para que na cena ela pudesse diferenciar suas ações entre dramáticas e cotidianas, conduzindo para essas últimas os conteúdos emocionais da sua personagem, que foram vivenciados de forma intensa na junção dos procedimentos de improvisação das cenas e de preparação corporal.



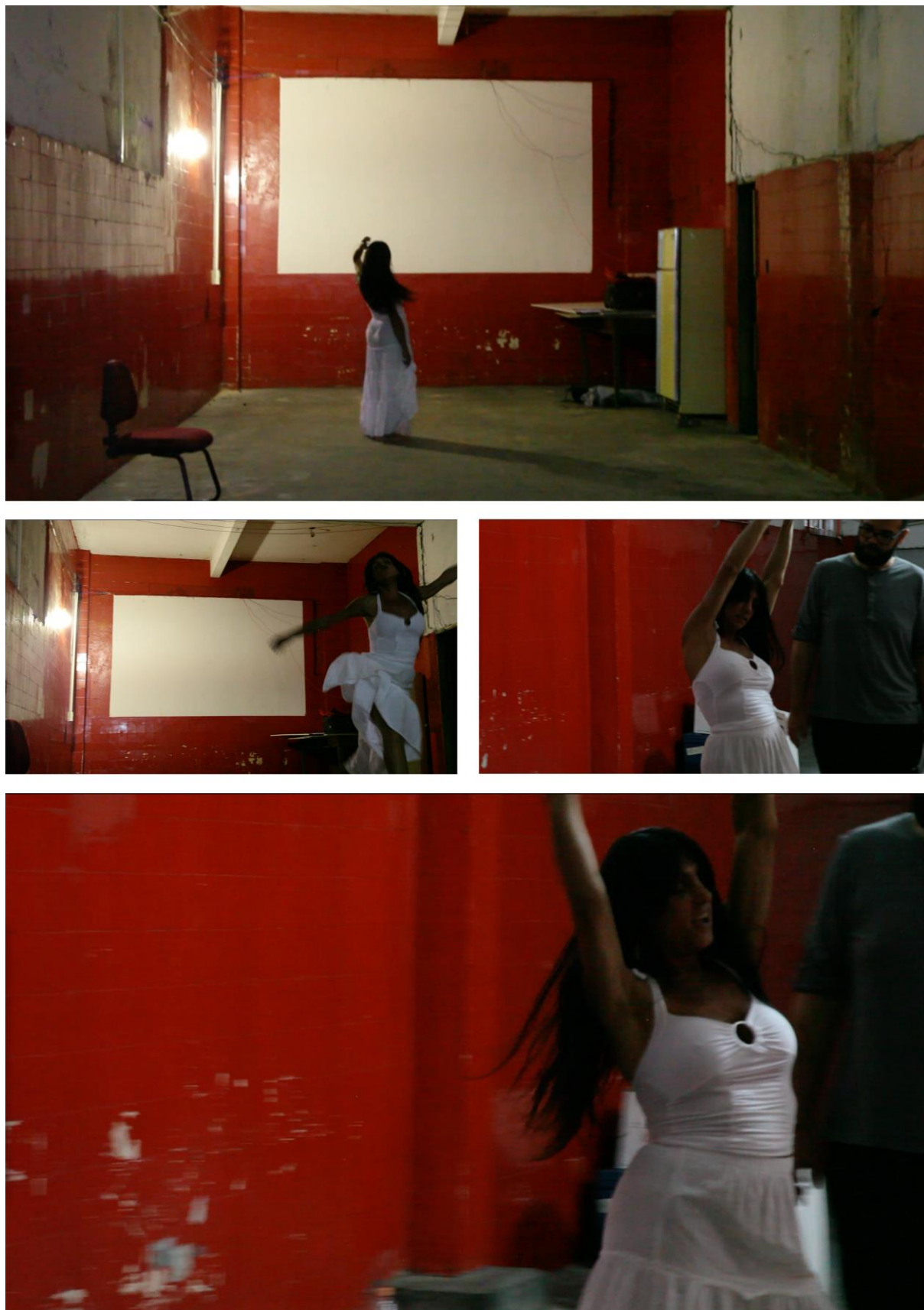


Figura 4-27: Stills dos exercícios de relaxamento e expansão com Roberta Gretchen (Crédito: Catarina Balbini)

O conceito de teatralidade travesti, que nessa escritura venho tecendo com um aspecto de construção que reflete risco, deboche e um estado de prontidão perene do qual as travestis se apropriam como forma de sobrevivência e também como uma linguagem poética para a cena, estava presente na atuação de Roberta Gretchen. No entanto a construção da personagem Nádia precisava habitar o “entre”, subvertendo o desenho caricatural para privilegiar um registro mais naturalista. Quando falo em subversão não falo de negação, mas de um profundo processo de consciência que nasce no fazer artístico, impulsionando Roberta Gretchen, como qualquer atriz, a acessar camadas que escapavam sutilmente ao primeiro olhar, escondidas num tipo de registro que ela se habituara a acessar. Esse passo foi determinante para o estado emocional que Roberta atingiu na cena da cozinha, pois apesar do relaxamento ela acessou e expandiu de forma extremamente autônoma o direcionamento da sua emoção.



*Figura 4-28: Frames da cena 23 - Cozinha - ver p. 115*

Para essa cena – que considero o grande espelhamento entre os femininos – o diálogo na cozinha, na qual a personagem de Ana Maria decide entregar definitivamente a filha para Nádia, o processo de contenção e naturalidade com que eu estava conduzindo a atuação de Roberta acessou, na minha percepção, um grau de intensidade/retenção que juntou todas as suas habilidades cuja teatralidade venho

conceituando durante esta dissertação e que está inscrita na própria vida das atrizes travestis com que trabalho, transformando-se a olhos nus em um outro registro de atuação. Pretendo nesse sentido dizer que esse aprendizado ao qual me refiro, suas habilidades de mimetizar, absorver, improvisar, trazer instintos viscerais para a cena, não fez parte desse processo de preparação. Roberta Gretchen construiu nos vínculos e marcas que constituíram a sua própria história todo esse repertório artístico que escolheu para a cena. De acordo com Maeve, no intervalo entre o posicionamento da câmera Roberta não se isolou e nem se dispersou, como alguns atores profissionais tendem a fazer em situações de limite, e manteve a conexão com ela sussurrando observações filosóficas sobre as pessoas que caminhavam na calçada. Roberta utilizou intuitivamente o método de Sanford Meisner ao olhar para a janela, ambas lado a lado, atrizes compartilhando os mesmos desafios, riscos e emoções da cena. Maeve me disse que nesse momento viu nascer uma das atuações mais potentes de um ator com que ela já havia contracenado.



*Figura 4-29: Still das atrizes Roberta Gretchen e Maeve Jinkings esperando para filmar o plano da cozinha (Crédito: Catarina Balbini)*



Acredito que o protagonismo de Roberta Gretchen no curta *Vaca profana* é político, como foram políticas as ações de todos os envolvidos no processo. Desse aprendizado, onde a imaginação é fonte de potência e propulsora de desejos, acredito que todos nós bebemos; e penso também que ele precisa ser mantido livre para que outros atores, outros artistas, vivam essas experiências e construam as suas próprias conclusões. Se nesse momento atual, o mundo precisa da visibilidade das atrizes travestis, que ouçamos as suas vozes para que, enfim, esse rosto apagado socialmente possa refletir o seu brilho e a sua luz, como comentou Butler em relação ao rosto que revela a própria precariedade do humano em si.

#### 4.4. NOTA DE DIREÇÃO 7: O VENTRE

Parti de um roteiro escrito por outras mãos, mãos de uma mulher. Ainda que o universo no qual venho me aprofundando nestes anos sempre tenha sido permeado pela violência de gênero contra as travestis, a aproximação através do olhar da cineasta e roteirista Gabriela Amaral Almeida foi um aspecto muito particular e diferenciador dos processos dos filmes anteriores, trazendo camadas que confluíram entre nossos universos. Com o roteiro escrito em 2013, mesmo antes de potencializar em diálogo questões transversais à construção dos femininos, femininos estes que eu chamo de condutores tanto da expressão poética quanto da ação política – características reelaboradas durante essa dissertação –, Gabriela Almeida se tornou uma parceira de criação. A roteirista escreveu a história de Nádia e Ana Maria para que eu a contasse, num complexo jogo de espelhos entre os femininos. A suposição levantada por mim na introdução desta dissertação (ver p. 17), de que toda e qualquer marca do feminino é alvo de agressão, se materializou na escritura de Gabriela e na vivência na Ocupação. O *plot* central, solo fértil do filme, está na relação entre Nádia, uma travesti com instintos maternais, e Ana Maria, uma prostituta que ao ser mãe se torna refém de uma construção cultural de maternidade imposta às mulheres. *Vaca profana* se chamou inicialmente *Lagosta* e tinha a seguinte epígrafe no início do roteiro: “Para crescer, as lagostas sofrem mudanças de pele. Quando isso acontece, o animal se torna bastante vulnerável para os seus inimigos naturais, passando a se esconder nos interstícios das rochas até que se forme uma nova carapaça”. Essa epígrafe era uma pista para o que Gabriela construiu ao escrever a história desses dois femininos; temos todos essa construção cultural, o mesmo exoesqueleto, cheio de camadas que constituem paradoxalmente proteção, aprisionamento, força e fragilidade de todos, mas que no recorte do roteiro está centrado na questão do corpo feminino monstruoso.

Essa forma sugerida na imagem da lagosta e materializada na construção da personagem de Nádia atravessa os contornos do próprio corpo ou da sua performatividade para a questão do desejo de maternidade, expandindo ainda mais a transgressão simbólica. Diferentemente de *Os sapatos de Aristeu*, no qual o corpo é signo fragmentado, espelho de uma humanidade, passivo e entregue à ação dos outros na construção e/ou reconstrução simbólica de uma identidade, ou de *Quem*

*tem medo de Cris Negão?*, onde essa identidade habita um corpo ausente reconstruído pelo imaginário coletivo, em *Vaca profana* a personagem Nádia é agente e tem o livre arbítrio de todas as ações de reconstrução do seu próprio corpo e destino, apontando para o corpo tanto da travesti quanto da mulher, aspectos sógnicos de uma maternidade abjeta. Nesse sentido as travestis ameaçam novamente a ordem do corpo, subvertendo a norma através de sua construção ambígua, ao mesmo tempo indefinida e concomitante, com diferenças inscritas em seu corpo que fazem com que a relação parental seja inconcebível para algumas pessoas. A subversão simbólica da maternidade está na construção da imagem de uma travesti grávida, que tem um desejo de parentalidade, enquanto na construção da personagem de Ana Maria ela está exatamente numa condição imposta socialmente do feminino como instintivamente maternal. Essa síntese entre as personagens, que eu sempre compreendi como um espelhamento, como já disse no subcapítulo anterior, permeia toda a minha *mise-en-scène*, trabalhada de forma espelhada em *Vaca profana*. A personagem de Nádia gera uma profanação tanto da ordem do corpo quanto da ordem simbólica, desconstruindo a maternidade religiosa e sagrada ao recriar em seu corpo a imagem do ventre entre os seios e o sexo, resultando em um duplo aspecto de abjeção, um erotismo maternal figurado no corpo de uma travesti. A imagem da maternidade construída no corpo de uma travesti me atravessou com um assombro subversivo de beleza simbólica.

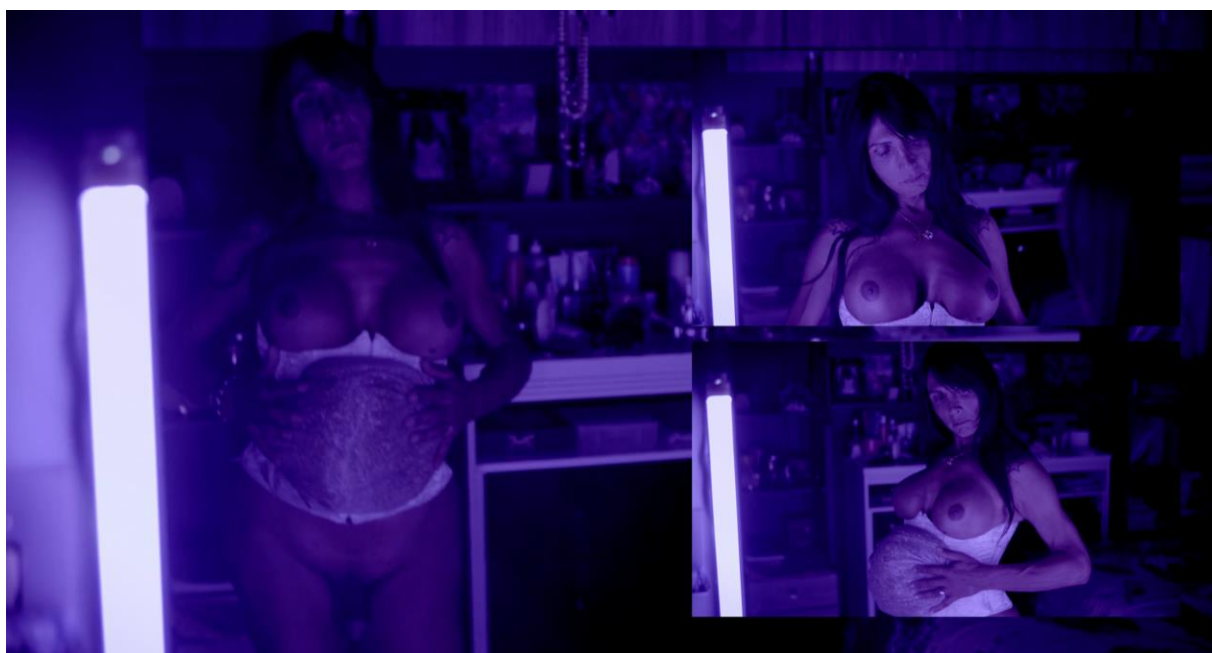


Figura 4-30: Frames da cena 11 em que Nádia coloca a barriga falsa – ver p. 109-110

Nesse ponto volto a recorrer à filósofa Julia Kristeva, cujos escritos descortinam as estruturas simbólicas de representação da maternidade como experiência e vínculo. Segundo Julia Kristeva: “Seria por causa da pregnância da abjeção no erotismo materno que nós não consideramos de maneira suficiente o seu papel estruturante na constituição do ideal do eu?” (Kristeva, 2013 p. 211)

A palavra “profanação” significou para todos os filmes analisados nesta dissertação uma subversão do que é sagrado ou oficial. Se em *Os sapatos de Aristeu* a profanação era ritualística, em *Quem tem medo de Cris Negão?* ela estava impressa na construção de um documentário com moldes tradicionais, reconstruindo a imagem da personagem social Cristiane Jordan através do imaginário das atrizes travestis. Em *Vaca profana* a música de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa, que dá nome ao filme evoca a mulher sagrada que não nega o profano e na qual luz e escuridão são a mesma coisa. Essa música, que figura nos créditos finais do filme, mostra a reestruturação do simbólico profanado, mas com o objetivo de ampliar seu significado.

Respeito muito minhas lágrimas  
 Mas ainda mais minha risada  
 Inscrevo, assim, minhas palavras  
 Na voz de uma mulher sagrada  
 Vaca profana, põe teus cornos  
 Pra fora e acima da manada  
 Vaca profana, põe teus cornos  
 Pra fora e acima da manada  
 Ê, ê, ê, ê, ê  
 Dona das divinas tetas  
 Derrama o leite bom na minha cara  
 E o leite mau na cara dos caretas

No filme a profanação e a libertação do feminino estão na imagem já descrita da construção de um maternal erótico. Para complementar esse conceito de erotismo e imaginação o poeta e escritor Octavio Paz fala que “O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade – é a sua metáfora”. (PAZ, 1999, p. 33). O conceito de erotismo é também um dos aspectos constitutivos, a meu ver, da teatralidade travesti, exatamente por ser uma construção permeada pela imaginação. Diz ainda o autor:

O erotismo é visto na história como é visto na sexualidade animal. A distância engendra a imaginação erótica. O erotismo é imaginário: é um disparo da imaginação frente ao mundo exterior. O que é disparado é o próprio homem, ao alcance de sua imagem, ao alcance de si próprio. Criação, invenção - nada mais real do que esse corpo que imagino, nada menos real do que este corpo que toco e se desmorona em um monte de sal ou se desvanece em fumaça. Com essa fumaça meu desejo inventará outro corpo. (PAZ, 1999, p. 34)

Ainda de maneira mais clara, complementando o conceito de teatralidade travesti, Paz mostra a complementaridade entre erotismo e imaginação, característica implícita ao universo abordado por esta dissertação. O corpo erótico e artificialmente construído, produtor de imaginários, é um dos pilares do conceito de teatralidade travesti, não mais recortado unicamente na performance das atrizes, mas também na subversão de corpo e signo profanando o imaginário maternal, retornando à questão do desejo como potência da imaginação.

O tom da minha *mise-en-scène* teve o desafio de transpor um registro que partiu do real, em que política e vida acontecem todos os dias, na Ocupação Mauá, para a construção ficcional do drama entre Nádia e Ana Maria, numa progressão que teatraliza o real, principalmente na cena do parto dentro do cartório. O ápice da teatralização do filme foi representado no palco da “Justiça”, onde a tabeliã foi interpretada pela atriz *drag queen* Divina Núbia, que também atuou num registro naturalista. Esse tom de toda a *mise-en-scène* da cena foi encontrado no ensaio.



Figura 4-31: Stills do ensaio da cena 27 do Juizado de Menores - ver p. 117

Aprendi desde o meu primeiro curta que a ficção para mim é uma projeção da imaginação, ou seja, ela permitiu nos meus filmes reconciliação, reconstrução da memória e vínculo. Em *Vaca profana* a ficção serviu como instrumento de recorte de uma realidade utópica, subvertendo a lógica que parte do real e aponta para um ideal, gerando um filme híbrido, um mundo no qual todas as personagens sobrevivem através dos vínculos de uma comunidade amparada por uma justiça simbolizada na figura da tabeliã, que olha para Nádia com alteridade, ajudando-a a concretizar seu desejo de se tornar mãe. Do ponto de vista realista isso seria impossível.

A câmera de Matheus Rocha, experiente nas linguagens do documentário e da ficção, estava ao meu lado na busca por uma representação daquele universo que concretizasse a utopia, partindo do documental e apontando para a ficção. Ao tornar a ficção híbrida com o real apontamos também para todas as possíveis imagens de teatralização da vida, com máscaras mais potentes que o rosto nu, construídas com consciência da sua ficcionalização. A imagem da lagosta, descrita no início deste capítulo, tem a dureza dessas construções; mas a lagosta ao se descamar se fragiliza e transmuta, ainda que volte a ter uma carcaça tão dura quanto a anterior. Lembro-me de Roberta desconstruindo características histriônicas de atuação para um estado de naturalismo. Ela percebeu sozinha que o exoesqueleto da lagosta precisaria de uma nova pele mais fina na construção da personagem Nádia.

Os signos dos meus dois curtas-metragens se repetem de forma misteriosa em *Vaca profana*. Acredito que essa repetição de signos se estruture a partir da percepção e escolha do solo fértil em que como diretor eu recorto o roteiro, acentuado e revisitado, amplificando o que foi percebido dessa releitura para a imagem fílmica. Nesse exato momento minha consciência aponta para as figuras de autoridade materna de Dona Clélia em *Os sapatos de Aristeu*, Phedra D. Córdoba em *Quem tem medo de Cris Negão?* e Nádia em *Vaca profana*, cuja repetição sónica de morte e vida, profanando juntas e de maneira antagônica a imagem maternal, me deu a consciência dessa repetição e do meu amadurecimento artístico em relação a esse signo.



A tesoura que cortou os cabelos é a mesma que fez o parto.



*Figura 4-32: Frame da cena 13 do parto - ver p.116*

O espelho partido em mil pedaços resgata a memória e também subverte o simbólico.



*Figura 4-33: Frames da cena 14 do espelhamento no quarto do bebê - ver p. 112*

E o gesto de despedida deu lugar ao de reencontro.



*Figura 4-34: Frame da cena 29, no terraço da Ocupação - ver p. 120*



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ÚNICA GUERRA QUE IMPORTA É A GUERRA CONTRA  
A IMAGINAÇÃO  
A ÚNICA GUERRA QUE IMPORTA É A GUERRA CONTRA  
A IMAGINAÇÃO  
TODAS AS OUTRAS ESTÃO CONTIDAS NELA

Não há saída de uma batalha espiritual  
Não há como não escolher um lado  
Não há como você não ter uma poética  
não importa o que você faz: encanado, padeiro, professora  
você o faz na consciência do fazer  
ou do não fazer o seu mundo  
você tem uma poética: você entra no mundo  
como uma combinação pronta de roupas  
ou você grava em luz  
seu firmamento derrama-se na forma de seu quarto  
na forma do poema, do teu corpo, dos teus amores  
A vida de uma mulher/a vida de um homem é uma alegoria  
Escave-a

Não há saída da batalha espiritual  
a guerra é a guerra contra a imaginação  
você não pode se inscrever como opositor consciente  
A guerra dos mundos paira aqui, no agora mesmo, na balança  
é a guerra para este mundo, para mantê-lo  
um vale para a fabricação da alma  
o gosto em todas nossas bocas é o gosto do poder  
é amargo como a morte  
traga a si mesma para a casa do você mesma, entre no jardim  
a pessoa no portal com a espada flamejante é você mesma  
a guerra é a guerra pela imaginação humana  
e ninguém pode lutá-la a não ser você, e ninguém pode lutá-la por você  
A imaginação não é apenas sagrada, é precisa  
não é apenas feroz, é prática  
humanos morrem todos os dias pela sua falta  
é vasta e elegante  
intellectus significa "luz da mente"  
não é discurso e nem mesmo linguagem  
o sol interior  
a pólis é constela em torno do sol  
o fogo é central

Diene di Prima, "Rant"

Figura 5-1: Foto tirada na 32ª Bienal de São Paulo na Oficina de Imagem Política (2016)

A ÚNICA GUERRA QUE IMPORTA É A GUERRA CONTRA A IMAGINAÇÃO  
 A ÚNICA GUERRA QUE IMPORTA É A GUERRA CONTRA A IMAGINAÇÃO  
 TODAS AS OUTRAS ESTÃO CONTIDAS NELA  
 Não há saída de uma batalha espiritual  
 Não há como escolher um lado  
 Não há como você não ter uma poética  
 não importa o que você faz: encanador, padeiro, professora  
 você o faz na consciência do fazer  
 ou do não fazer o seu mundo  
 você tem uma poética: você entra no mundo  
 como uma combinação pronta de roupas  
 ou você grava em luz  
 seu firmamento derrama-se na forma de seu quarto  
 na forma do poema, do teu corpo, dos teus amores  
 A vida de uma mulher/a vida de um homem é uma alegoria  
 Escave-a  
 Não há saída da batalha espiritual  
 a guerra é a guerra contra a imaginação  
 você não pode se inscrever como opositor consciente  
 A guerra dos mundos paira aqui, no agora mesmo, na balança  
 um vale para a fabricação da alma  
 o gosto em todas as nossas bocas é o gosto do poder  
 é amargo como a morte  
 traga a si mesma para a casa do você mesma, entre no jardim  
 a pessoa no portal com a espada flamejante é você mesma  
 a guerra é a guerra pela imaginação humana  
 e ninguém pode lutá-la a não ser você e ninguém pode lutá-la por você  
 A imaginação não é apenas sagrada, é precisa  
 não é apenas feroz, é prática  
 humanos morrem todos os dias pela sua falta  
 é vasta e elegante  
 intellectus significa 'luz da mente'  
 não é discurso e nem mesmo linguagem  
 o sol interior  
 a pólis é constela em torno do sol  
 o fogo é central

(*Rant*, poema de Diane Di Prima, 1969)

Quando entrei no espaço da Oficina de Imagem Política na 32ª Bienal de São Paulo ele estava completamente vazio, mas o resultado das reflexões que ali apontavam para os temas tanto da Bienal – “Incertezas vazias” – quanto da Oficina estava inscrito e refletido nas paredes. Eram frases soltas que misturavam política de gênero, racismo e diferenças sociais, frases que apesar de coloridas demonstravam a urgência do momento que estamos vivendo, em que a diversidade e a pluralidade de vozes estão em estado de inquietação e de absoluta necessidade de expressão. Lembrei-me das palavras de Judith Butler quando estive no Brasil em 2015 para o I Seminário de Teoria *Queer*<sup>38</sup> no SESC Vila Mariana, sobre qual seria o nosso principal desafio: "Alianças são difíceis, tendem a ser encontradas no conflito e na ruptura. Agir

<sup>38</sup> Conferência Magna com Judith Butler. Link: [goo.gl/vOYEUE9](http://goo.gl/vOYEUE9) – Acessado em 10.06.17.

junto não presume ou produz uma identidade coletiva; mas um conjunto de relações afirmativas de apoio, disputa, fratura e solidariedade". Fiquei bastante tempo naquele espaço até encontrar o poema da artista *beatnik* Diane Di Prima escrito no teto, dizendo que só a imaginação poderia ser o fio condutor que geraria uma aliança entre tantas vozes que, através das inscrições nas paredes, me davam a sensação de uma sala cheia de presenças.

O colorido das frases trazia também uma imagem de distintas cicatrizes das vozes que naquele momento eu ouvia, rastros de experiências vivas e uma tentativa de aliança através da palavra escrita, gerando, no recorte do meu olhar, uma narrativa. Percebi, pela primeira vez, que ser testemunha das atrizes travestis com quem trabalhei me transformou em narrador. Narrador este que precisou da imaginação para recontar seus relatos. Como no poema acima, "ou você grava em luz / seu firmamento derrama-se na forma de seu quarto / na forma do poema, do teu corpo, dos teus amores / A vida de uma mulher/a vida de um homem é uma alegoria / Escave-a". Meus filmes são essa escavação em busca dos restos desmembrados e violentamente apagados constantemente pela vida, suspensos nessa incerteza que a Bienal aponta como característica da contemporaneidade. A ação de escavar em mim essas memórias me fez revisitar meu próprio processo como criador em cinema, com a missão de "gravar em luz" a presença das atrizes com quem trabalhei, conduzindo e aperfeiçoando suas teatralidades travestis para um registro naturalista, caminhando da margem para o centro da minha *mise-en-scène*. Tanto elas quanto eu precisamos de anos dessa aliança entre arte e vida para aprimorar técnica e poeticamente a diferença entre linguagens. Ainda que o tema do universo travesti sempre tenha sido central nos meus filmes, só através de um aperfeiçoamento pessoal e profissional consegui fazer um filme de ficção – resultado prático desse mestrado –, protagonizado por uma atriz travesti.

O aprendizado e a reflexão prática e teórica durante meus dois anos de vivência acadêmica foram permeados por discussões no grupo de pesquisa Pindorama e por cada disciplina, em especial as disciplinas Zona de Contágios, com o seminário "III Encontro Arcanos", DramaturgiaS: "O texto dramático como campo de investigação: "O arquiteto e o imperador da Assíria", Seminários Avançados I "O ator como forma fílmica", Tópicos Especiais em Atuação – "Corpo – em – arte e Práticas Cartográficas" e Estudos em Artes da Cena – "Ação e percepção no trabalho do performer: novas abordagens", onde encontrei bases da teoria teatral, os conceitos

de “campo expandido” de Caballero e “*auto-mise-en-scène*” de Comolli, que estendi para as questões políticas/artísticas nas quais o tema desta dissertação está inserido.

Os riscos que as atrizes travestis enfrentaram nos sets de filmagem como parte do próprio ofício da atuação foram amplificados pelo risco das suas performatividades na vida, reinventando, mimetizando, parodiando, mas sobretudo se apropriando de um feminino artificialmente construído, revelando o mecanismo de construção do gênero. Sempre admirei as travestis por se apropriarem de uma condição de ruído aos olhos de uma hegemonia social que as coloca no papel de monstro ou de “corpo abjeto”. Um corpo que perdeu a condição de sujeito e por isso não pode usufruir de nenhuma proteção proporcionada pela ideia de cidadania. Esse estado de ruído, turbulência e violência é de fundamental importância para a minha pesquisa, uma vez que é a partir dele que as travestis produzem formas de lidar com a realidade através da imaginação, criação e apropriação de técnicas cênicas como uma teatralidade da sobrevivência. Para esse destino errante, cujo maior desafio é atravessar esses limites, a “engenharia corporal” é a maior habilidade para uma outra construção, a de uma persona. Essa persona tem o poder de transpor os limites impostos pela sociedade, inevitavelmente encontrando na teatralidade uma forma de sobreviver. Diferentemente da construção de celebridade, a persona que algumas travestis constroem busca retirá-las de um tipo de anonimato que pode deixá-las mais vulneráveis à violência cotidiana. Estamos falando aqui de uma tradição, de conhecimentos que passam pela oralidade, construções de truques, artimanhas, constituindo uma forma de subverter normas de interdição. O que curiosamente me chama a atenção é que existe um tom para todo esse conjunto de habilidades: o escracho. Recordo o exemplo do gesto (ver p. 52) que, por causa da retenção de líquido nas extremidades resultante da hormonização, faz com que elas elevem as mãos para que as veias masculinas sejam escondidas; é o mesmo gesto que encontra na atuação teatral de Carmen Miranda seu contorno poético. Partir da dor e transformar em poesia ou se apropriar da poesia e utilizá-la como escudo para sobreviver é uma habilidade que essas atrizes têm.

Por considerar o território da dissertação uma espécie de encruzilhada do estigma que as palavras “teatral” e “travesti” possuem como adjetivos, comumente tidas como sinônimos de exagero e marginalidade, revisito esses conceitos ao descrever esses processos, ressignificando a junção das duas palavras numa teatralidade travesti que alarga as fronteiras do conhecimento formal, gerando uma

escritura acadêmica que possa costurar conceitos teóricos, com o mesmo valor e de igual importância, aos depoimentos e atuações das atrizes travestis nos filmes e em todo o material bruto de filmagem, porque, conforme a citação de Godard na epígrafe da Introdução, “um filme é, antes de tudo, um documentário sobre seus atores”.

São essas contadoras de histórias não mais anônimas as minhas heroínas, sacerdotisas de um erotismo que guarda segredos dos segredos alheios e que detectam ausências, porque aqueles que se constroem com a consciência de serem construção desenvolvem uma intuição perspicaz em olhar para o que lhes falta, para o que pode ser escondido, revelando assim algo novo, a presença da própria máscara e a ausência de transformação/mobilidade/mudança no desejo do outro e de si mesmo.

Nesse sentido, teatralidade travesti é para mim o estado de uma construção poética, em que o uso combativo do deboche como arma, do truque como verdade, da maquiagem pesada como nudez, do acesso a um imaginário dos monstros como sobrevivência à violência, conectado a um erotismo como subversão da ordem do corpo natural e simbólico - algumas vezes despudorado e outras vezes recatado - revela, novamente, um desejo como “potência de criação”. Como a função do diretor é gerar um território possível para que esse estado seja canalizado para a cena, procurei descrever o percurso de um diretor-ponte, que foi mediador entre as duas linguagens, teatro e cinema, conduzindo essa teatralidade para o olhar da câmera de cinema sem perder a sua potência.

Para mim, um símbolo dessa potência de criação foi Phedra D. Córdoba. A sua presença na minha vida modificou profundamente o meu olhar sobre o universo travesti e sobre mim mesmo. Phedra faleceu no dia 9 de abril de 2016, cercada de amigos. Sua homenagem foi feita ainda em vida, no Teatro Oficina, num dos momentos, como disse José Celso Martinez, mais históricos ocorridos naquele teatro. Foi a última vez que nos encontramos e ela me disse que estaria presente no meu próximo filme; mal sabia ela que estará sempre presente em todos. Aquele momento uniu todos nós em uma aliança, um vínculo artístico, celebrando Phedra e a própria arte, dentro de um dos últimos espaços artísticos que ainda suportam a pluralidade, que como disse Butler, é um conjunto de relações afirmativas, onde o que importa é a decisão em ser artista e a luta cotidiana por imaginação poética e política.





*Figura 5-2: Juliana Vicente, Phedra D. Córdoba e eu na homenagem "Phedras por Phedra", no Teatro Oficina em 25 de março de 2016*

Phedra foi preparada para o seu enterro pelas suas amigas, num ritual onde as mãos se uniram novamente, reconstruindo, por meio da beleza feminina, a forma com que ela gostaria de se despedir. Divina Núbia foi uma das pessoas mais presentes nesse período de doença e cuja missão só terminou quando a imagem da grande diva da Praça Roosevelt estava, como dizia ela mesma, “simplesmente chiquérrima, mas simples.” Phedra conseguiu deixar de ser “figurante” num país estrangeiro, constantemente lutando contra a invisibilidade e encontrando, por meio do teatro, uma forma de viver e morrer como uma grande “figura” das artes.

Divina Núbia certa vez me falou sobre um parque escuro onde as travestis mais velhas se prostituem escondidas. Seus corpos são iluminados teatralmente por pequenos visores de celulares. Os clientes caminham pelo bosque fazendo um barulho perene de pedrinhas, cascalhos que mudam de ritmo de acordo com a idade e a pressa dos caminhantes. As bonecas iluminam as partes que o silicone industrial ainda não deformou, porque com o tempo ele muda de lugar, migra para os pés. Elas

são bonecas deformadas que parecem vagalumes, elas são vagalumes. Recorro nesse momento ao significado simbólico das “bonecas quebradas” que fez parte do processo do espetáculo homônimo da diretora e pesquisadora Verônica Fabrini sobre feminicídio na América Latina:

Bonecas quebradas também nos remetem à perda da inocência, como se fosse uma passagem iniciática dos simulacros do corpo, de sua miniatura para o corpo real. Há ainda uma relação ancestral entre as bonecas, os rituais de fertilidade e os rituais fúnebres, como se elas sintetizassem nossa aventura sobre a terra: tornar-se corpo, criar novos corpos, perecer, transmutar-se. (FABRINI, 2016, p. 59)

A imagem-gênese da boneca da minha infância, que tentei reconstruir durante toda esta dissertação, mesmo que apenas como uma construção simbólica, foi disparadora de uma tentativa de resgatar um feminino despedaçado em minhas mãos e atravessa todo o meu imaginário artístico. Tenho a sensação de que em cada filme busco recuperar a sua cabeça – algo concreto na minha imaginação –, que desaparece cada vez que o filme é realizado, mas que nessa busca me transmuta, tentando fazer com que meu exoesqueleto possa tornar-se fino e frágil e depois possa cicatrizar, ter força para se recriar e voltar a se desfazer.



*Figura 5-3: Imagem-gênese da boneca quebrada.*



## 6. REFERÊNCIAS

### Filmes analisados:

**OS SAPATOS de Aristeu.** Direção: René Guerra. Produção: Daniel Tonacci e Renata Cavalcanti. Ficção, 17'. Disponível em: < <https://youtu.be/YI2jhgnYaFY>>. Acesso em 23.06.17.

**QUEM tem medo de Cris Negão?.** Direção: René Guerra. Produção: Juliana Vicente. Documentário, 25'. Disponível em: < <https://youtu.be/XoAwzW04fX0>>. Acesso em 23.06.17.

**VACA profana.** Direção: René Guerra. Produção: Juliana Vicente. Ficção, 15'. Disponível em: < <https://vimeo.com/218838271>>. Senha de acesso: vacaporte123. Acesso em 23.06.17.

### Bibliografia:

BOCCHINI, Lino. O corpo fechado de Cris Negão. In: **Revista Trip**, nº 190, Jul. 2010. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/o-corpo-fechado-de-cris-negao>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. Vida precária. **Revista Contemporânea**: Dossiê Diferenças e (Des)Igualdades, São Carlos, v. 1, nº 1, 2011, p.13-33. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>>. Acesso em 15 jun. 2017.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cuerpos sin duelo**: iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: Documenta/Escénicas, 2013.

\_\_\_\_\_. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução: Eli Borges. **Sala Preta**. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível

em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>>. Acesso em 09 fev. 2017.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Os corpos da soberania totalitária. In: COUTINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (Org.). **Bonecas quebradas**: ensaio de um processo criativo em teatro documental. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016, p. 20.

CAPRIGLIONE, Laura; BÉRGAMO, Marlene. Sem-teto Racionais. In: **Folha de São Paulo**, mai. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/44179-sem-teto-rationais.shtml>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mis-en-scène. In: **Ver e Poder**: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONWELL, Raewyn. **Gênero: uma perspectiva global / Raewyn Conwell, Rebecca Pearse**. Tradução: Marília Moschkovich. 1. ed. São Paulo: nVersos, 2015.

COUTINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (Org.). **Bonecas quebradas**: ensaio de um processo criativo em teatro documental. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

CREED, Barbara. **The Monstruous-Feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1993.

FABRINI, Veronica. Imagem Enigma, a Imagem Grito: hegemonias e contra-hegemonias imaginárias. In: COUTINHO, Lígia; MITKIEWICZ, Luciana (Org.). **Bonecas quebradas**: ensaio de um processo criativo em teatro documental. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016, p. 59.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em 15 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. **Arte e filosofia**, Ouro Preto, nº 7, p.167, 174, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/682/638>>. Acesso em 15 jun. 2017.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator ao lado do personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. 1. ed. São Paulo: FAP Unifesp, 2013, v. 1, p. 165-181.

VISNADI, Marcos. Húmus (sobre Problemas de Gênero, de Judith Butler). **Quase Resenha**. 2010. Disponível em <<http://quaseresenha.blogspot.com.br/2010/03/humus-sobre-problemas-de-genero-de.html>>. Acesso em 21 jun. 2017.

JARDIM, Luciana Abreu. Notas sobre a maternidade em obras de Julia Kristeva. **X Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre: PUCRS, 2013. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/comunicacao-38.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2017.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

KRISTEVA, Julia. Approche de l'abjection. In: KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 07-27. Tradução: Allan Davy Santos Sena. Disponível em: <[http://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADulo\\_1](http://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADulo_1)>. Acesso em 21 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. A religância, ou do erotismo materno. **Revista Ide**, São Paulo, v. 35 nº 55, 2013, p.211. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062013000100017](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062013000100017)>. Acesso em 21 jun. 2017.

MEISNER, Stanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on Acting**. New York: Vintage, 1987.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **Gênero**. Niterói: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero, UFF, 2006. p. 255-267.

MORAES, Eliane Robert . **O corpo impossível**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 237 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIKITA, Paula. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e inexperiências especializadas. São Paulo: Annablume/Belo Horizonte: Fumec, 2001.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

PELÚCIO, Larissa. Eu me cuido, mona: saúde, gênero e corporalidade entre travestis que se prostituem. **Seminário Homofobia, Identidades e Cidadania GLBT**, 2007. Disponível em: <[http://agendadelasmujeres.com.ar/pdf/travestis\\_clam.pdf](http://agendadelasmujeres.com.ar/pdf/travestis_clam.pdf)> Acesso em 24 jan. 2017.

RIBEIRO, Aline. O Matador de Travestis. In: **Revista Época**, fev 2015. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2015/02/o-matador-de-btravestisb.html>>. Acesso em 12 fev. 2017.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e Notas: Guacira Lopes Louro. 1. ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Moringa**. João Pessoa, vol. 2, n. 1, p. 155-185, jun. 2011.

SILVA, Hélio Raimundo Santos Silva. **Travestis**: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 6, n. 2, p. 309-330, abr. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/61934>>. Acesso em 09 fev. 2017.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Aniki - Revista portuguesa da imagem em movimento**. Publicação da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), v. 1, n. 1, pp. 33-48, 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>>. Acesso em 20 jul. 2016.